مصطفى رجوان

الشعريّة وَانسِجامُ الخِطاب

لسانيّاتُ النّصّ وشِعريّةُ جان كوهن



الشّعريّة وانسِجام الخِطاب

لسانيّات النّص وشِعريّة جان كوهن

الشّعريّة وانسِجام الخِطاب

لسانيّات النّص وشِعريّة جان كوهن



تأليف

مصطفى رجوان

الطبعة الأولى

2020م 1441هـ



الشِّعرية وَانسِجامُ الخِطاب: لسانيات النص وشعرية جان كوهن

تأليف: مصطفى رجوان

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية: 2019/5/2232

ردمك: ISBN 978 9957 74 813 5

الطبعة الأولى 2020م 1441هـ



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين - مقابل بنك الإسكان
www.darkonoz.com
هاتف 4655877 6 00962 فاكس 4655875 6 00962
خلوي 494 5525 79 00962
E-mail: info@darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب ©

إهداء

إلى الوالدينِ

إلى الأخ، والأخوات..

مقدّمة

عندما أخبرُ أحد أصدقائي الباحثين في لسانيات النص وتحليل الخطاب، أو أحد أساتذتي، أنّني على وشك إتمام عمل نظريّ في لسانيات النّصّ، سيتساءل، دونَ شكٍّ ودون أن يصطدم معي، ما الذي سيُضيفه هذا الكتاب؟ هو ليسَ مترجِماً، وإذا كانَ سيقدم ما نعرفه وما يوجدُ في كتب لسانيات النصّ فما فائدةُ هذا الكتاب في هذا الوقت المتخم بالمعرفة؟ وأسأل نفسي: ما قيمةُ عملي إذا لم يجد فيه أصدقائي الباحثون وأساتذتي جديداً في لسانيات النص الشعري أو تثويراً له؟ وإذا أخبرت باحثاً آخر بأنني بصدد عملٍ حول كتاب «**بنية اللغة الشّعرية**» لجان كوهن سيفترض مُباشرة أنّني سأبحث في مفهوم الانزياح أو الشّعرية عموماً، وسيفترض أنَّ عملي لا يعدو أن يكونَ جمعاً للآراء وتقديماً جديداً لمعرفة موجودة هنا وهناك. وهذا هو جوهر هذا العمل؛ وهو تجديد نظرتنا إلى تطبيق مفهومي الاتساق والانسجام على الخطاب الشّعري، وكذلك تجديد نظرتنا إلى كتاب كوهن بفهمه فهماً شاملاً وعدم اختزاله في جزئية بسيطة للغاية. بصيغة أخرى، سننظر إلى كتاب جان كوهن من منظور لسانيات النصّ، وسننظر إلى لسانيات النصّ من منظور جان كوهن.

يتناولُ هذا المجهودُ العلمي كتابَ «**بنية اللغة الشّعرية**» لجان كوهن على أنه كتاب في اتساق الخطاب الشعري وانسجامه، أو لنقل بتعبير أصحّ: في شعرية مقاومة اتساق النص وانسجام الخطاب الشّعري. ليسَ هذا ادعاءً، أو تحميل الكتاب ما لا يُطيق، لكنّه قراءة جديدةٌ له أو فهمٌ جيّدٌ له. إنَّ «بنية اللغة الشّعرية»، في الحقيقة، كتابٌ

في تحليل الخطاب الشّعري على أُسس لسانية، ابتداءً من الإيقاع (فصل النظم) وصولاً إلى انسجام القصيدة في كلّيتها (فصل الوصل). وقد ظهر قبلَ منظورات الاتساق والانسجام المتداولة، كما أنَّه قابلٌ للإضافات والتطوير كما صرّح صاحبه.

موضوع هذا العمل إذن هو لسانيات النصّ والشعرية اللسانية في آن واحد، أو لنقل هو لسانيات الخطاب الشعريّ. ومُنطلقه هو أن يأتي بالجديد لا إعادة ما قيلَ في لسانيات النصّ والشعرية.

انطلق البحثُ من سؤال هو نواةُ إشكاليته: هلْ من الممكن صياغة لسانيات نصّ خاصة بالخطاب الشّعري؟

يأتي هذا السؤال في ظلّ اعتراضات على مدى ملاءمة مفهومي الاتساق والانسجام لطبيعة الخطاب الأدبي ونجاعتهما في مقاربة هذا الخطاب الذي ينبض بالحياة ويحب الانفلات، فهناك من يرى أنّ هذين المفهومين يكتسيان «درجةً قُصوى من الأهمّية في تبصّر الكيفيّة التي يُنتج بها نصّ ما ويتشكّل ويتنامى ماديّا ودلاليا، لكنّهما لا يفيدان في تبيّن المظهر الأدبي المميّز للنصوص التخييلية»[1].

صحيح أنّ ما تتميز به لسانيات النصّ وتحليل الخطاب تلك الموضوعية والصرامة العلمية، لكن رصد الاتساق عملية روتينية مملة ولا تتناسب وطبيعة الخطاب الأدبي.

لقد طرح هذا البحث بالفعل هذه المُشكلة التي تمسّ لسانيات النص، مشكلة الصورنة وغلبة الجانب التّقني على التحليل في تطبيق قواعد الاتساق. هذه المُشكلة يمكن ردّها إلى تلقّي لسانيات النص والشّعرية اللسانية في السياق العربي؛ بالنسبة للسانيات النص، فقد أنجزت بحوث كثيرة جامعيةً ومستقلّة، وطبّقت لسانيات النص على الشّعر والنصوص الأدبية عموماً ولكن بشكل فجّ ومتعسّف، ولم تفطن إلى وجود اقتراحات في الموضوع من قبل الشّعرية. ونستطيع القول، بكلّ مصداقية، إنَّ كثيراً من

(١) عبد الرحيم جيران، **سراب النظرية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٣، ص ٣٠.

هذه البحوث والدراسات لم تتعامل مع اتساق القصيدة وانسجامها بالشكل المطلوب والملائم لطبيعة الشّعر ولم تراع خصوصيته، وذهبت مذهباً خاطئا في تمثل لسانيات النصّ والشّعرية اللسانية معاً. هذا فضلاً عن برج بابل والفوضى التي لا زالت يعرفها كلٌّ من المصطلح والمفهوم في هذا المجال. وبالنسبة لشعرية جان كوهن، فقد تناولتها الدراسات باختزال شديد يلخّصها في الانزياح على مستوى المركّب من كلمتين، بينما الكتاب في تحليل الخطاب الشعري ابتداء من الإيقاع والصوت وصولاً إلى انسجام الخطاب الشعري.

ونحنُ إذا ألقينا نظرة على الأمثلة التي تقدمها الكتب التقليدية في لسانيات النص، وتشرح بواسطتها اتساق النّص وانسجام الخطاب، نجدها أمثلة من اللغة المعيارية وُصولاً إلى اليومية المتداولة. لكنْ أين نحنُ من اللغة الشّعرية؟ وإذا ألقينا نظرة على الدراسات التي قامت بدراسة الاتساق والانسجام في القصيدة نجدُ أنّها تطبّق الإجراءات نفسَها التي طبقتها لسانيات النصّ على نصوص وخطابات يومية مبتذلة، أليسَ ذلك انتهاكاً لخصوصية اللغة الشّعرية وعدم مراعاةٍ لها؟

كانَ تطبيق محمد خطابي لمفاهيم لسانيات النص على قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» لأدونيس عملاً رائداً وسباقاً، لكنْ خلت مراجع كتابه من اقتراحات الشعرية الغَربية ـ خاصة جان كوهن ـ وهي اقتراحات غنيّة يُمكن استغلالها في امتحان اتساق القصيدة وانسجامها. وبالتالي لم تراع خصوصية الخطاب الشّعري. فتكونُ الأعمال التي تلت عمل خطابي قد سقطت في مشكلة دراسة الاتساق على نحو غير ملائم للخطاب الشعري.

وارتباطاً بالسؤال النواة الذي تمَّ طرحه، سيحاول هذا البحث الإجابة عن جملة من الأسئلة المترابطة المتعلقة باتساق القصيدة خاصة وانسجامها انطلاقا من أعمال جان كوهن في الشّعرية، وهي:

ـ هل يُؤوّل الخطاب الشّعري كغيره من الخطابات الأدبية وغير الأدبية؟

ـ ما خصوصية الشّعر التي لا بُدّ من مراعاتها عند التأويل؟

ـ وما هي اقتراحات الشّعرية في اتساق النص الشّعري وترابطه، وكذلك في انسجام هذا الخطاب؟

بالنّسبة لثنائيتي: النص ـ الخطاب والاتساق ـ الانسجام، فقد عالج البحث هذه المفاهيم بمنهج تقابلي يراعي السيرورة التاريخية في علم اللسانيات، وقدّم مقترحا جديداً للتفريق بين النصّ والخطاب. كما أضاف بعض العناصر للتحليل اللساني للخطاب الشعري وأغنى النقاش في بعض القضايا المتعلقة بلسانيات النص الأدبي في نهايته.

وختاما، نأملُ أن يجد القارئ العربيّ بعضاً من تطلعاته في هذا المجهود الذي طمح إلى تصويب مسار الاهتمام بلسانيات النص الأدبي.

الفصل الأول

سيرورة المفاهيم

إنّ المعرفة، مثلها مثل الأشياء، إن تمّ ترتيبها وفق نظام مُحكَم سَهُلَ استيعابها والتحكم فيها. مشكلتنا اليوم في العالم العربيّ هي فوضى المصطلحات والمفاهيم التي صار منَ الصعب تنظيمها أو السيطرة عليها، وأهمُّ ما في العلم المفاهيمُ وبدون ضبطها لا يكونُ علماً. ودون استيعاب المفاهيم نكونُ كمن يمشي في الظلام بدون إنارة قد يسلك الطريق الصحيح وقد لا يسلكه.

ونحن نؤمن بأن الأفكار «ليست أحكاما منعزلة بعضها عن بعض؛ إنما تندمج فيما بينها، بحكم توقف اللاحق منها على السابق، وبحكم سريان التداعيات وتدفقها العضوي المسترسل، لكي تكونَ أنساقاً منسجمة قليلا أو كثيراً»[1].

ونؤمن بأنّ المفاهيم تاريخ يتطور نحو الأمام، لأنه تاريخ علمي، ولا يمكنُ استيعاب حدث علمي أو مفهوم جديد استيعابا عميقاً ومنسجما دون الإلمام بتاريخ مجاله المعرفيّ. إنَّ مفاهيم لسانيات النص: النص، الخطاب والاتساق، الترابط، الانسجام، ليست معزولة عن مفاهيم اللسانيات الأخرى أو وليدة الفجأة؛ إننا بصدد شبكة من المفاهيم المترابطة والمتساندة.

لقد أقام فيرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure صرحه اللساني على

(١) بناصر البعزاتي، «مفهوم الإبدال (البراديم)»، ضمن: **المفاهيم تكونها وسيرورتها**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٩.

مجموعة من الثنائيات، مثل: المدلول والدال، اللسان والكلام، السانكرونية والدياكرونية. وتكمن أهمية الثنائيات اللسانية عامّة في مساعدتها لنا في ضبط ثنائيات لسانيات النص والشعرية اللسانية. إن مفاهيم اللسانيات، حسب هذا المنطلق، هي الأساس الذي ننطلق منه ونحتكم إليه ونحاجج به.

١. تاريخ الثنائيتين: النص ـ الخطاب، الاتساق ـ الانسجام

أ. دو سوسير: اللسان ـ الكلام

نعلمُ أنَّ لسانيات فيرديناند دو سوسير قد جعلت اللسان موضوعها، وليسَ الكلام، لاتصافه ـ من بين ما يتّصف به ـ بالثبات، فيما رأت توجهاتٌ بعد دو سوسير في الكلام مجالاً أثيراً للدراسة مثل الأسلوبية.

يميز دو سوسير بين ثلاثة مفاهيم متعالقة هي: اللغة واللسان والكلام. إنَّ اللغة ملكةٌ بشرية؛ أي الاستعداد للتكلم، يتفرّد بها الإنسان، إذ هي ظاهرة عامة. واللسان عنده «نتاج اجتماعيّ لملكة اللغة، ومجموعة من التواضعات الضرورية التي يتبناها الكيان الاجتماعي ليتمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة»(١)، إنه مؤسسة اجتماعية متواضعٌ عليها، جوهريّ، ويعدُّ قيمةً ثابتة إذ هو مجموع بصمات مسجّلة في كّل خَلَد، وهوَ المرجعُ دائماً. أمّا الكلام فهو إنجاز للغة ونشاط فرديّ، وفعل إرادي وذكيّ.

وعلى هذه الثنائية؛ اللسان ـ الكلام، يُمكنُ أن نعدّ تصوّرا مبدئيا لثنائية النصّ ـ الخطاب. إنَّ النصّ بنية نموذجية، من حيثُ تركيبها النحوي وترابطها الدلالي، وهو قيمةٌ ثابتة مرتبطة بمجموعة التواضعات في لسان ما، وهو المرجع دائماً فهو النموذج الذهني الكائن في الوعي. أمّا الخطاب، فهو هذا الكلام في وضعية إنجازية، ناتجٌ عن

---

(١) فردينان دي سوسير، **دروس في الألسنية العامة**، ت. محمد الشاوش وآخرَين، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥، ص ٢٩.

نشاط فرديّ ومتكفّل به من قبل ذات. لذلك كانت قواعد الاتساق ثابتة لبنية مثالية هي النصّ، أما الخطاب فهو نشاطٌ فردي يمارسُ عليه نشاط فردي آخر هو التأويل.

ب. نعام تشومسكي: القدرة ـ الإنجاز

تعود هذه الثنائية إلى اللساني التوليدي نعام تشومسكي. إنَّ القدرة Compétence عنده هي معرفة المُتكلم الضمنية بلغته، واستطاعته إنتاج جمل وتوليدها والتمييز بين الجمل النحوية وغير النحوية. أما الإنجاز Performance فهو ما ينتج عن هذه المعرفة من كلام متحقق في مواقف ملموسة[١]، إنه خروج القدرة من القوة إلى الفعل. ويصطلح عليهما أيضا بالكفاية اللسانية والأداء الكلامي.

تمثّل سياقات التواصل المختلفة وضعيات مشكلة يستخدم فيها متكلم اللغة الطبيعية قدرته ومعرفته الضمنية بلغته التي ليست لها قيمة إلا في توظيفها حسب هذه السياقات المتنوعة. وحدوث أخطاء في إنتاجه لا يعني وجود أخطاء في معرفته الضمنية بل في أدائه. وامتلاك القدرة لا يعني بالضرورة الإنجاز، فقد تكونُ لدى متكلم اللغة الطبيعية قدرة ومعرفة ضمنية كبيرة لكنه في مواقف معيّنة لا يستطيع توظيفها.

ج. زيليغ هاريس: تحليل الخطاب

توقفت اللسانيات في دراستها للغة عند حدود الجملة، واعتبرَ بلومفيلد الجملة أكبر وحدة قابلة للدرس اللساني. لكن تلميذه اللساني التوزيعي الأمريكي زيليغ هاريس قامَ بنقلة نوعية في تاريخ اللسانيات حينما درس متنا لغويا يتعدى الجملة بواسطة منهجه التوزيعي في مقاله المعنون بـ «تحليل الخطاب» "Discourse Analysis[٢]"، والصادر سنة ١٩٥٢، لكن فعاليته لم تتحقّق إلا بعد ترجمته إلى الفرنسية سنة ١٩٦٩.

---

(١) محمد سليمان العبد، **النص والخطاب والاتصال**، ط١، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٦.

(٢) Zellig S.Harris, « discourse analysis », P1: 30, *Language*, Vol. 28. N. 1, 1952.

أعلن هاريس في بداية مقاله: «يقدّم هذا المقال منهجية لتحليل الملفوظ المتتابع، مكتوبا أو منطوقا، الذي سنسميه خطابا»[1]. وقام بتشخيص مشكلتين:

١. توقّف اللسانيات الوصفية عامةً عند حدود الجملة.

٢. إهمال الروابط بين «الثقافة» واللغة (أي بين السلوكات اللفظية وغير اللفظية)[2].

ومن هنا اعتمد منهجه في تحليل الخطاب على ركيزتين:

١. العلاقة التوزيعية بين الجمل: النص.

٢. الربط بين اللغة والسياق الاجتماعي: النص + السياق= الخطاب (والركيزتان تشكلان معادلة جون ميشيل أدم).

إن الركيزة الأولى قد أسست للسانيات النص بدل لسانيات الجملة، بينما أسست الثانية لربط النص بالسياق وهو ما يصطلح عليه بـ«تحليل الخطاب». وبناء على الركيزتين المذكورتين توجهت اللسانيات إلى وصف متن يفوق الجملة وإلى التفريق بين النص والخطاب، وبدل النحوية للجملة صرنا نتحدث عن الاتساق للنصّ والانسجام للخطاب.

٢. النص والخطاب: الأصل اللغوي

أ. النّص

ـ النص ظهور

بالنسبة للنص، في المعجم العربي:

---

(١) Zellig S.Harris, « Analyse de discours », Tard. Françoise Dubois-Charlier, *Language*, Vol. 04, N.1, 1969, P. 08.

(٢) Ibid.,

- عند الأزهري: «النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها»[1].
- عند ثعلب: «نصه، أي: أظهره، وكل مُظهر فهو منصوصٌ. وأصله من نصَّه، إذا أقعده على المنصة ... وكل تبيين وإظهار فهو نص»[2].

في نظر هذا البحث، وعكس آراء كثيرة، فإنَّ اختيار مصطلح النص كانَ موفّقا. هو لا يماثل نظيره في السياق الغربي، لكنّه يقترب من مفهوم النص من جانب لا يوجد في المصطلح الغربي؛ فإذا كانَ النصّ في المعجم الغربي نسيجاً، فإنه في السياق العربي منتهى اللغة وأقصاها حيث تراعى القواعد النحوية والدلالية، وهو تبيين وإظهارٌ فلا حذفَ ولا فراغات ولا إخفاء؛ كلُّ العناصر ظاهرة على السّطح ولا عنصر ناقص أو محذوف أو متضمن. وبهذا تقترب دلالة النص في المعجم العربيّ من مفهومه في اللسانيات[3].

- النصّ نسيج

إن السياق الغربيَّ منبعُ مفهوم النص. لذا فالبحث عن اصطلاح النص في المعجم الغربي سيفيدنا كثيرا للاقتراب من المفهوم. جاءت كلمة Texte ذات الأصل اللاتيني من الفعل (Textere) وترجمته إلى العربية هي نَسَجَ، وبالتالي فمعنى النص هو النسيج Texture. فالنص - يقول الأزهر الزناد - «نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "نص"»[4]. إذن فالنص - حسب المنظور الغربي - وحدة منسوجة، محبوكةٌ، ومترابطة

---

(١) جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، مادة: نصص، م٧، دار صادر، بيروت، دت، ص٩٨.

(٢) ثعلب أحمد بن يحيى، **مجالس ثعلب**، تح. عبد السلام محمد هارون، ق١، دار المعارف، مصر، ط٢، ص ١٠.

(٣) لمزيد من التفاصيل ينظرُ: محمد مفتاح، **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢، ٢٠١٠، ص ص ١٦ - ٢٨.

(٤) الأزهر الزناد، **نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١٢.

من مجموعة من الجمل المتجانسة، التي بينها علاقات، فلم تتوال اعتباطا.

ب. الخطاب

في المعجم العربي لا يتعدى الخطاب معنى مراجعة الكلام[1]، أي تبادله. وبذلك فهو يبتعد عن مفهوم الخطاب في إطار لسانيات النص، ويقترب أكثر من الإحالة على الشفوية وتبادل الكلام. لكنَّ النص ليست صفته المميزة هي الكتابة، ولا صفة الخطاب المميزة هي الشفوية.

أما دلالة لفظة Discours في المعجم الفرنسي فهي في الأصل من الفعل اللاتيني Discurerre، الذي يعني الجري هنا وهناك[2]، ويحيل على المراوغة وعدم الثبات، فيقترب من المفهوم السوسيري للكلام ومن المفهوم المتطور للخطاب. ويُرجع قاموس (RG ١٩٨٩) تاريخ استعمال الكلمة الإنجليزية discourse إلى سنة ١٥٠٣، ويشير إلى أنها كانت تستعمل في بداية تداولها بمعنى «محكي» أو «عرض» سواء كان منطوقا أو مكتوبا. غير أن استعمال هذه الكلمة كالآتي: ١ ـ حوار أو محادثة. ٢ ـ خطبة شفوية أمام جمع من الناس. ٣ ـ التعبير الشفوي عن الفكر. ٤ ـ الكلام وقد يعني ملفوظا لغويا قابلا للملاحظة[3].

٣. النص والخطاب: تعاريف

صار الخطاب Discours من المفاهيم التي تعرف استعمالا واسعاً في العلوم الإنسانية منذ نهاية ستينيات القرن الماضي، غير أنه لم يعرف استقراراً على تعريفٍ محدَّد حتى لدى الباحث الواحد، نظراً لتعدد المنظورات والمجالات المعرفية التي

---

(١) **لسان العرب**، مادة: خ ط ب، مج ١، ص ٣٦١.

(٢) Barbara CASSIN. universalis/discours.

(٣) ربيعة العربي، «الحد بين النص والخطاب»، **مجلة علامات**، المغرب، ع ٣٣، ١ يناير ٢٠١٠، ص ٣٤.

تتجاذبه ضمن مجال واسع هو تحليل الخطاب، كما أنه يلتبس بمفاهيم قريبة كالملفوظ والنص[١]. ثم إن مفهوم الخطاب مرتبط بالنشاط الإنسانيّ الذي يعرف دينامية مستمرة، وهو نتاجٌ تواصليّ مرتبط بالإنسان والمجتمع، لذلك فهو غير مستقرّ. وهو مربكٌ ومشوِّشٌ إن لم يضبط في سياقه أو يحصر في مجال بحثيّ محدَّد.

نجد تعاريف كثيرة للنص Texte والخطاب Discours، ومتعارضة أحيانا. ولا بد من التحذير من أي «استعمال انتقائي يستقي مفهومه للنصّ من توجّهات نظرية مُختلفة ومتضاربة من دون الانشغال بما يقبع خلف هذه التوجهات من رؤى متعارضة من حيث المنطلقات والأهداف؛ الشيء الذي يترتّبُ عليه تبعاتٌ غير محمودة في المستوى الإجرائي»[٢]. وما سنورده من تعاريف للنص والخطاب عملٌ انتقائيّ، ومن مجال محدّد هو اللسانيات، كما لا يعني أنَّ هذا البحث يتفق مع هذه التعاريف المقدمة تماما.

أ. تعريف النص

سنكتفي هنا بتعريف مايكل هاليداي ورقية حسن، وهو: «كل متتالية من الجمل تشكل نصا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات»[٣].

ب. تعاريف الخطاب

سنقدم هنا تعريفات للخطاب عبر محطات بارزة في تاريخ اللسانيات، ومن منظور بعض المدارس اللسانية:

---

(١) Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1979, p. 11.

(٢) **سراب النظرية**، ص ٧.

(٣) محمد خطابي، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط ٢، ٢٠٠٦، ص ١٣.

فرّق فرديناند دو سوسير بين اللسان **Langage** والكلام **Parole**، ورأى أن اللغة هي **الجديرة** بالدرس الوصفي، لأن اللغة مؤسسة اجتماعية وذاكرة ثابتة وسنن، بينما **الكلام** إبداع فردي يتسم بالتلون والمراوغة. فيما استعمل الخطاب مرادفاً للكلام(١). لذا فالخطاب عند دو سوسير هو الكلام.

أما اللغوي التوزيعي الأمريكي زيليغ هاريس فيعرفه في بداية مقاله المؤسس «Discourse analysis» (١٩٥٢) بأنه: «الملفوظ المتتابع مكتوبا أو منطوقا»(٢). فهو مجموعة من الجمل المتتابعة، سواء كانت منطوقة أو مكتوبة.

أما **إيميل بينفينست** (١٩٦٦) فالخطاب لديه «كل تلفظ يستلزم متكلما ومستمعاً ولدى الأول نية التأثير في الثاني بطريقة ما»(٣). ويمكن أن نسّجل مجموعة من الملاحظات عن الخطاب انطلاقاً من هذا التعريف:

- أنّ حجم الخطاب غير مهم، فقد يكون لفظا واحدا أو جملة أو متتالية من الجمل.
- أنّ كل خطاب - وإن كان مكتوباً - تلُفّظَ به.
- أنّ الخطاب مسكون بغاية التأثير.
- أنّ كل خطاب يستهدفُ مستَقبلاً ويضعه في حسبانه حتى وإن كان نصا مكتوباً.
- أنّ الخطاب يجب أن يُنظر فيه إلى الملفوظ في علاقته بالمرسل والمرسل إليه وظروف الإنتاج.

أما اللسانيات الوظيفية، فقد قدمت تصورا متطوراً لمفهوم الخطاب يقترب من

---

(١) *Initiation aux méthodes de l›analyse du discours*, op. cit.,p. 11.

(٢) « Analyse de discours »,op. cit., P. 08.

(٣) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t2, Paris, GALIMARD, 1974, p. 241.

تصورات التداولية؛ يعرف **أحمد المتوكل** (٢٠٠١) الخطاب بأنه «كُلُّ إنتاج لغوي يُربط فيه ربطَ تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)»[١].

استعمل أحمد المتوكل عبارة (كل إنتاج لغوي)، وهي «تحيل على الجملة أو جزء الجملة أو على مجموعة من الجمل»[٢]، فاللسانيات الوظيفة لا تحصر الخطاب في حجم محدَّد. أما عن عبارة (ربط تبعيّة)، فمن مبادئ النحو الوظيفي تبعية البنية للوظيفة، وهي هنا تشترك مع البلاغة في تأثر بنية اللغة بالمقام. إن «بنية الخطاب ليست متعالقة والظروف المقامية التي يُنتج فيها فحسب، بل إن تحديدها لا يمكن أن يتمّ إلا وفقاً لهذه الظروف»[٣].

٤ . النص والخطاب أكثر من عنصر واحد

هناكَ من ذهب إلى «اعتبار كلّ ملفوظ مهما كانَ حجمه نصاً، فيكونُ اللفظ المفرد وما في حدود الجملة وما تجاوزها نصا»[٤]. وهذا الرأي لا يصحّ، في نظرنا، إلا إذا استبدلنا كلمة نص بكلمة خطاب.

لكن لماذا نعتبر المفردة والجملة والنص خطابا بينما لا نعتبر اللفظ المفرد والجملة نصا؟

إنّ النص والخطاب على حد السواء يقتضيان وجود كيان أكبر من اللفظ المفرد على الأقل. وإذا كان النص يتكون من جملتين على الأقل اللتين هما عنصران لسانيان، فإن الخطاب يتكون من عناصر لسانية وعناصر غير لسانية، هذه العناصر غير اللسانية

---

(١) أحمد المتوكل، **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من النص إلى الجملة**، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٣) نفسه.

(٤) **نسيج النص**، ص ١٦.

تجمع في مفهوم السياق بمعناه الواسع، وكذلك من المعارف المشتركة والنصوص المتعالقة، ومن المضمرات والفراغات... ونحن عندما ندرس الاتساق والانسجام لا يمكن الحديث عنهما إلا في وجود عناصر متعددة. عند دراسة الاتساق فإننا نرصده انطلاقا من العناصر الظاهرة والروابط النحوية والدلالية وآليات الربط المتعارف عليها. في حين أننا عند دراسة الانسجام ننتقل إلى التأويل، وربط ما هو لساني بما هو غير لساني. لهذا لا يعقل أن ندرس الاتساق في جملة مفردة: عادَ خالدٌ من المدرسة، أو أن ندرس الانسجام في عبارة: شكراً بدون معرفة سياقها. إنّ دلالة شكراً معزولةً يحددها المعجم مباشرة بشكل مباشر وحرفي، بينما إن كانت في سياق معيّن فقد تأخذ معنى مغايراً تماما للأول المشار إليه فقد تعني: انصرف.

وإذا كان النصّ طافياً على السطح وظاهراً فإنّ في الخطاب فجوات لا بدَّ من ملئها. مثال: «الجوّ جميلٌ». هذه الجملة في سياق معيّن تصيرُ جملتين واحدة ظاهرة والأخرى مضمرة: «الجو جميل. فلنخرج إلى النزهة». إنّ النصّ كائن فيزيائي منجزٌ، أما الخطاب فهو «موطن التفاعل والوجه المتحرك منه، ويتمثل في التعبير والتأويل»[(١)]، إنّه الوجه النشيط للنص وبكلّ بساطة نقولُ إنّ الخطاب نصّ منفلت يضبطه السياق.

في التداول غير المتخصص، غالباً ما يقترن الخطاب بالشفوية والنص بالكتابة. لكن في مجال تحليل الخطاب «مصطلح خطاب ليس بالضرورة مرتبطا بمفهوم الشفوية. مع ذلك، وبصورة عامة، هو يقترن بظروف الإنتاج»[(٢)]. فحتى وإن كان الخطاب مكتوباً، فإنّ منتجه قد تلفظ به كما أنّه وضع ضمن حساباته المتلقي الذي سيوجه إليه الخطاب، وصاغَ خطابه بناء على المشترك بينهما من لغة وثقافة وقيم وغيرها ...

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) Shirley Carter-Thomas, *La cohérence textuelle: Pour une nouvelle pédagogie de l'écrit*, Paris, L'hartmman, 2000, p. 27.

ويقدم جون ميشيل أدم معادلة لتبيان الفرق بين النص والخطاب:

خطاب = نص + ظروف الإنتاج.

نص = خطاب ـ ظروف الإنتاج[1].

وبهذا يكون النص عند أدم مفهوما لسانيا بنيويا والخطاب مفهوماً لسانيا تداوليا.

٥. الاتساق والانسجام: الأصل اللغوي

تُستعمل في الدراسات العربية المعنية بلسانيات النصّ مصطلحات من قبيل: الحبك، السبك، الالتحام، التماسك، التناغم، الاتساق، الانسجام، الترابط ... لا تدلّ في النهاية إلا على مفهومين اثنين هما الاتساق والانسجام المستوردين من الدرس الغربي الحديث وهما Cohésion وCohérence على التوالي، أو لا تدلّ إلا على رؤية مشوّشة وخلط كبير. إذن بدون الخوض في هذه الفوضى الكبيرة في السياق العربي، سواء في الترجمة أو الاستعمال، سنعتمد الاتساق والانسجام ترجمةً للمصطلحين المذكورين لأننا نمتح في هذا المجال من الدرس الغربي وننقل عنه. ولا داعي للبحث في المعجم العربيّ عن مدلولات تلك المصطلحات للاعتبار السابق، وإنما سنتجه إلى الأصل اللغوي اللاتيني:

يرجع مصطلحا Cohésion وCohérence كلاهما إلى اللفظ اللاتيني[*] cohaereo، «وهي كلمة مكونة من الفعل haereo الذي يعني (ترابط) و(ظل متفقا)،

---

(١) J.M Adam, *Éléments de linguistique textuelle (théories et pratiques de l'analyse textuelle)*, Liege, Mardage, 1990, p 23.

(*) في ظني، هذه هي الدراسة الأولى في السياق العربي التي أوردت الأصل اللغوي لمصطلحي: Cohésion, Cohérence. كما تتحدث المراجع الغربية أيضاً عن كلمة لاتينية أخرى Cohaesus المتعلقة بالأصل المذكور.

ومن أول الكلمة (préfixe) co الذي يحمل فكرة تعدد الأشياء»[1]. إذن من خلال الأصل اللغوي، فإن الاتساق والانسجام يقومان على شرطين:

ـ **الترابط**: بأدوات لسانية وأدوات غير لسانية كما سنرى.

ـ **تعدد العناصر**: لا يمكن الحديث عن الاتساق على صعيد جملة واحدة، بل انطلاقا من جملتين أو أكثر. كذلك بالنسبة للانسجام، قد لا نجد داعيا لإثارة مقولة الانسجام في خطاب إن لم توجد عناصر متعددة ومختلفة.

٦. الاتساق والانسجام: الأصل اللساني

الواقع أنّ هناك مفهوما ثالثا إلى جانب الاتساق والانسجام، إذا أردنا أن نكون مدقّقين أكثر، هو الترابط Connexité، الذي يبتدئ أيضا بالزائد Co. فيما نجد كل المعاجم الغربية عند حديثها عن الجذر Cohaereo تذكر إلى جانبه ألفاظا تطورت عنه هي: cohérence, cohésion, connexion.

كل واحد من هذه المفاهيم الثلاثة مواز لمستوى من مستويات لسانية ثلاثة:

التركيب Syntaxe	**الاتساق** Cohésion
الدلالة Sémantique	**الترابط** Connexité
التداول Pragmatique	**الانسجام** Cohérence

٧. الاتساق والانسجام: تعريفات

كلنا نعرف هذا الحوار الشهير:

ـ لم تقول ما لا يفهمُ؟

(١) Victor Thibaudeau, *Principes de logique: définition, énonciation, raisonnement*, éd. les presses de l'université Laval, 2006, p. 13.

ـ لم لا تفهمان ما يقالُ؟

لقد عبّر أبو تمام بسؤاله عن ماهية انسجام الخطاب، وهذا ما لخصه محمد خطابي في:

ـ لا يملك الخطاب في ذاته مقومات انسجامه، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات.

ـ كل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح(١).

وننقل تعريف خطابي للاتساق والانسجام: الاتساق هو «ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما، ويُهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته.»(٢) أما الانسجام فيتطلب بناؤه «من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده. بمعنى رصد المتحقق فعلا (أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن (الانسجام)»(٣). ونضيف له تعريف جون ميشيل أدم: «ليس الانسجام، في النهاية، خاصية لسانية للملفوظات، لكنه نتاج نشاط تأويلي»(٤).

الاتساق	الانسجام
التركيب + الدلالة	التداول
الوصف اللساني والدلالي	التأويل
على مستوى النص	على مستوى الخطاب
موجود في النص	يضفيه المتلقي
رصد قواعد ظاهرة	رصد العلاقات الخفية

(١) محمد خطابي، ص ٥٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٥.

(٣) نفسه، ص ٦.

(٤) Jean michel ADAM, *Eléments de linguistique textuelle*, op. cit., p. 111.

ونقدّم أيضاً هذا المخطط التوضيحي:

الجملة ⟸ النحو

النص ⟸ الاتساق

الخطاب ⟸ الانسجام

ومن المهم أن نستعرض هنا منظور آرون كبيدي فاركا، رغم انتمائه للبلاغة، لأنّه غير متداول. يقول: «إنَّ النص يتكون عموماً من وحدات لسانية متعددة يلمّ شملها بواسطة بعض مبادئ الانسجام. والانسجام هو المفهوم الأساس لكل نظرية تهتم بالنص»[١]. ويفرّق كبيدي فاركا بين نوعين من الانسجام Cohérence: الانسجام اللساني والانسجام الثقافي[٢]، وهما ما نصطلح عليهما في لسانيات النص بالاتساق Cohésion والانسجام على التوالي Cohérence.

يضيف: «يؤسّس الانسجام رابطاً بين علامتين لسانيتين أو أكثَر، وهو الذي يسهل الفهم. يكون الانسجام من نظام لساني عندما ينشأ هذا الرابط بشكل خطي على السطح، ويكون من نظام ثقافي لما يلم الرابط شمل العناصر المختلفة ويضمن هيكلة تسلسلية»[٣].

٨. بين الاتساق والانسجام

هل من علاقة بين الاتساق والانسجام؟

ترى راشيل جيورا (١٩٨٥) أن «الاتساق لا يمكن اعتباره شرطاً كافيا للانسجام»[٤].

---

(١) Aron Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Mardaga, Liege – Bruxelles, 1989, p. 20.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

(٤) Rachel Giora, « Notes towards a Theory of Text Coherence », Poetics Today, Vol. 6, No. 4. (1985), p. 700.

ويجيب أيضاً عن هذا السؤال جاك موشلر وآن روبول: «إن الانسجام مفهوم مستعمل، لكننا نشكّ أن تحديده يرتبط بحضور المؤشرات اللسانية أو غيابها»(1). ولرصد مدى العلاقة بين الاتساق والانسجام قدّم الباحثان الاستراتيجيات الأربع التالية:

١. هناك خطابات منسجمة مع مؤشرات الاتساق؛

٢. هناك خطابات منسجمة بدون مؤشرات الاتساق؛

٣. هناك خطابات غير منسجمة مع مؤشرات الاتساق؛

٤. هناك خطابات غير منسجمة بدون مؤشرات الاتساق.

وانطلاقا من هذه الاستراتيجيات الأربع يخلصان إلى وجود استقلال بين الاتساق والانسجام، وإلى أنه «لا علاقة بين انسجام خطاب ما وحضور مؤشرات الاتساق في الخطاب أو غيابها»(2).

٩. النص والخطاب: تصوّر جديد

بداية لا بدَّ من الربط بين الثنائيات اللسانية من أجل صحيح لمفهومي النص والخطاب، ومفهومي الاتساق والانسجام المرتبطين بهما، على هذا النحو:

النص	الخطاب
الاتساق + الترابط	الانسجام
التركيب + الدلالة	التداول
اللسان	الكلام
القدرة	الإنجاز
المعيار	ـ الانزياح عن المعيار

(١) Jacques Moeschler et Anne Reboul, Pragmatique du discours: De l›interprétation de l›énoncé à l›interprétation du discours, Bordas, Paris, 1986, p. 57.

(٢) Ibid, P. 63.

مراعاةً كلّ هذه الثنائيات (فضلاً عن ثنائيات أخرى يمكن استغلالها)، نتصور النصّ متتالية معيارية تمثل قاعدة، حيثُ تتوالى جملتان أو أكثر بينها علاقات تركيبية ودلالية، أو على الأقل علاقات دلالية، فهو نظامٌ مؤسَّسي متعارف عليه، وبصمة مسجّلة في كلّ ذهن، ينظمه الاتساق والترابط كما ينظم النحو الجملة. بينما ينتمي الخطاب إلى الكلام، فهو استعمال فرديّ، وليسَ السيّاق إلا عاملٌ مساعدٌ على إعادة بنينته وإضفاء المعنى عليه، وينظمه الانسجام.

مثال:

كتب الصديق ١ إلى صديقه ٢ هذه الرسالة النصّية: **المسخ رجاءً. فرنسا.** ٠٠:٥.

هذا ليسَ نصّاً، إنّه لا نصّ، لكنّه يتحوّل تلقائيا إلى خطاب، وبما أنَّ الصديق ٢ له معرفة مشتركة مع صديقه ١، سيستطيع بسهولة إضفاء الانسجام على هذه الرسالة. والمعرفة الخلفية تعني أنَّ هذا الملفوظ مرتبطٌ بمعلومات سابقة. هذا فضلاً عن تجاور الوحدات المشتتة.

- ولكن، كيف يتحقّق انسجام الخطاب؟

- يتحقّق الانسجام، عندما نُرجع هذا الخطاب إلى أصله وهو النص.

هكذا مثلاً:

أحضر لي رواية المسخ. سأكون في مقهى فرنسا ابتداءً من الساعة الخامسة.

إنَّ الصديق ١ قبلَ أن يكتب الرسالة، أو أثناء كتابتها، قد تلفّظ بها بشكل مثالي؛ أي تلفّظ بالنصّ، بمعنى أنَّ القدرة* النصية متوفّرة لديه، لكنّ، وضعية الإنجاز تتسم بظرف هو أنَّ الرسالة النصية في الهاتف لا تسمح إلا بعدد من الكلمات ما دفعه إلى **الاقتصاد**، الذي شوه البنية النموذجية لهذه الرّسالة.

وبربط هذا الإنتاج اللغوي بمُستعمليه نكون قد دخلنا ضمن المستوى التداولي. وإنجاح الإنجاز حسب «Searle» لا يتسنى إلا باستيفاء الشروط التالية[1]:

أ. الشرط التمهيدي - préliminaire-:

- يجب أن يكون المتكلم في الوضع الذي يسمح له بتحقيق الإنجاز.

- يجب أن يراعي ظروف مخاطبه واستعداداته.

ب. شرط المحتوى القضوي:

- يجب مراعاة العلاقات الإسنادية التي تضبط المحتوى القضوي.

ج. شرط الجدية - sincérité-:

- يجب أن يكون المتكلم جادا في كلامه.

- يجب أن يكون قاصدا إلى تحقيق إنجازه.

د. الشرط الأساسي - essentielle-:

- يجب أن يكون المتكلم عازما على تحمل تبعات إنجازه.

وبالعودة إلى النص نجده قد حافظ، عند التأويل، على الكلمات المفاتيح التي وصلت في الرسالة وأضاف كلمات أخرى:

أحضر لي رواية **المسخ**. سأكون في مقهى **فرنسا** ابتداءً من الساعة ٠٥:٠٠.

فعملية الاقتصاد من قبل المرسل قابلتها عملية إزالة الاقتصاد.

إنَّ وجود النصّ لا يقتضي وجود الخطاب، بينما وجود الخطاب يقتضي وجود النصّ. وانسجام الخطاب يقتضي إعادته إلى بنية ثابتة ومتواضع عليها هي النصّ.

---

(١) عبد السلام إسماعيلي علوي، «التلفظ والإنجاز»، **فكر ونقد**، المغرب، ع ٥٨، أبريل ٢٠٠٤، ص ٥٨.

إن النص بنية مؤسَّسية، نجدها في النصوص النثرية التي تنزع إلى الإفهام والإيضاح وتوصيل المعلومات والحجاج وغيرها... لا بدَّ أن تكونَ لدى متكلم اللغة الطبيعية القدرةُ على إنتاج النصّ والمعرفةُ بقواعد إنتاجه وتلقيه. لكنَّ بنية النصّ قد تتغير عند الإنجاز لمُقتضيات تداولية أو بلاغية أو شعرية ... فتصير خطاباً نستعين عند تحليله بظروف إنتاجه من أجل إعادة بنينته وفق نموذج حاضر دائما في الذهن هو النص.

١٠. الاتساق والانسجام: تركيب

يتعلّق الاتساق بالجانب النحوي التركيبي للنص والترابط بالجانب المعجمي الدلالي له، بينما نتحدث عن الانسجام على صعيد الخطاب. إن الاتساق والترابط خاصيتان للنص، بينما الانسجام خاصية للتأويل الذي ينطلق من معطيات الإنتاج اللغوي مقرونا بسياقه. إنَّ قيمة إنتاج لغوي لا تتحدّد مبدئيّاً إلا بأحد هذين الشرطين: الاتساق أو الانسجام، وبدونهما يغدو الإنتاج اللغوي لا قيمة له لأنه لا يراعي إفادة الفكر بشيء، ونعرف جميعاً علاقة اللغة بالفكر.

يعملُ الاتساق في الأحوال العادية، عندما تكون عناصر الإنتاج اللغوي مؤتلفة، أي عندما يكون لدينا نص. ويعمل الانسجام عندما لا نستطيع فهم ملفوظ أو الربط بين عنصرين لسانيين أو أكثر، فنستعين بالسياق لكي نقوم بعمليتي الربط والتأويل. إنّ الاتساق متوفّر في النصّ، يحتاج المعرفة الضمنية بقواعد اللغة، في حين يحتاج الانسجام جهداً تأويليا من قبل المتلقي؛ إنَّ الاتساق، حكمٌ متاحٌ لكلّ من يمتلك الكفاءة النصية؛ أي من له معرفة لغوية ومعجمية، لكن الحكم بالانسجام يتطلّب قدراتٍ أكبر وقد يتطلب المعرفة الخلفية بالسياق ومعلومات كثيرة قد تتطلّب أن تكونَ ضاربة في جذور الثقافة والتاريخ.

ما نريد الوصول إليه أيضاً هنا هو العلاقة بين الاتساق والانسجام؛ إن العلاقة

بينهما وثيقةٌ وضرورية، مثل علاقة النص بالخطاب، فالانسجام في نهاية الأمر لا يشتغل إلا على أن يكوّن اتساقاً انطلاقا من المعطيات اللغوية وغير اللغوية المتوفّرة.

١. زيدٌ طويلٌ وعمرو قصيرٌ: **الاتساق.**

٢. عمرو ذكي وزيد طويل: **عدم الاتساق.**

ولنفترض أنَّ الملفوظ يعودُ لموجّه تربوي ويتكلّم بخصوص طالبين، عندها يمكن تأويل الملفوظ كالتالي:

٣. عمرو ذكي وزيد طويل = عمرو ذكي إذن سيتابع دراسته، وزيد طويلٌ إذن سيلتحق بالجيش: **الانسجام.**

٤. عمرو ذكي إذن سيتابع دراسته، وزيد طويلٌ إذن سيلتحق بالجيش: **الاتساق.**

ومن ثمّة، فإنَّ الانسجام ليسَ خاصية للخطاب، وإنما هو خاصية للتأويل والعقل الذي يفكر في الخطاب، عندما يعيد بنينة إنتاج لغوي كيفما كانَ على شكل النموذج المتواضع عليه وهو النصّ.

الفصل الثاني
الشعرية اللسانية عند جان كوهن

١. الموضوع: الشّعرية والشعر

يعرف رومان ياكبسون الشّعرية بأنها علم موضوعه الإجابة عن السؤال التالي: **ما الذي يجعلُ من رسالة لفظية أثراً فنّيا؟**[١]، فالشعرية، لا تعنى بالشّعر وحده كما يوحي بذلك المصطلح، لكنها تُعنى بالأدب عامّةً.

ويعرّف جان كوهن الشّعرية، في بداية كتابه موضوع هذا البحث، بأنها «علمٌ موضوعه الشّعر»[٢]. إنّ تعريفي ياكبسون وكوهن لا يتعارضان، لكنَّ كوهن يريدُ أن يحصر موضوعه في دراسة الشّعر دونَ غيره من أجناس الأدب ضمن «مشروع ضخم ينفذه المؤلف عبر مراحل متتالية»[٣]، أو لنقل إن «ما يهدف إليه كوهن ليسَ دراسة الأدب أو اللغة الأدبية، وإنما دراسة الشعر أو اللغة الشعرية، بل إن ما يطمح إليه بوجه خاصّ إنما هو تأسيس علم الشعر: أي الشعرية»[٤].

---

(١) رومان ياكبسون، **قضايا الشّعرية**، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٤.

(٢) جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ت. محمد الولي ومّحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٩.

(٣) نزار التجديتي، «نظرية الانزياح عند جان كوهن»، **مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية**، المغرب، ع١، خريف ١٩٨٧، ص ٤٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٨.

تختصّ الشعرية البنيوية عند كوهن بـ «البحث عن شكل للأشكال عن عامل مشترك عام للشعر»[(١)] أي عن «الثوابت التي تتعالى عن النوع اللامتناهي للنصوص الفردية والتي تتجسّد حسب كوهن في مفهوم الانزياح»[(٢)]. أو لنقل إنّه يبحث عن قوانين عامة تميّز الشّعر وتعطيه هويته الفنّية، أو كليّات الشّعرية التي تشترك فيها بنية اللغة الشعرية والسّمات المشتركة في شعر جميع اللغات[(٣)]، والحصول على الكليات لا يتأتّى إلا عبر اتباع المنهج العلمي والأسس التي تبحث عن الكليات، والأساس الذي نستطيع الحسم في أنّ كوهن يرتكز عليه هو علم اللسانيات.

لكن، «ما الشّعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليسَ شعراً. إلا أنّ تعيين ما ليسَ شعراً ليس، اليوم، بالأمر السّهل»[(٤)]. لقد سجّل كوهن هذه الملاحظة المهمة؛ فقد صارت كلمة قصيدة نفسها ملتبسة، «ذلك أن وجود عبارة قصيدة نثرية، التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديد التامّ الوضوح الذي كانَ لها يومَ كانت تتميّز بمظهرها النظمي. وفعلاً ففي الوقت الذي كانَ فيه النظم شكلاً لغويا تعاقديا صارمَ التقنين كان للقصيدة وجود شرعيّ غير قابل للنزاع، وهكذا كانَ يعتبر قصيدة كلّ ما كانَ مطابقاً لقواعد النظم، ونثراً ما ليسَ كذلك. غير أن عبارة قصيدة نثرية الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها»[(٥)].

والشّعرية كذلك لم تعد بذلك المنظور الضيق الذي يحصرها في الرسالة اللفظية فقط بل صارت تشمل الأعمال الفنية بصفة عامة. فأصبحنا نتحدث عن شعرية الرواية

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٤٨. (سنرمز لكتاب بنية اللغة الشعرية انطلاقا من هذه الإحالة بـ: (ب. ل. ش) نظرا لاعتمادنا هذا الكتاب مصدراً) .

(٢) عمر أوكان، **اللغة والخطاب**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١، ص ١٧١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٩.

(٤) **قضايا الشّعرية**، ص ٩.

(٥) ب. ل. ش.، ص ١٠.

وشعرية الرسم وشعرية الموسيقى أي؛ في كل ما يثير فينا العاطفة أو الانفعال الشعري. ونحن اليوم، يقول كوهن، «لا نفكّر بتاتاً في رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة شعر، إذ لا نعتقد أن الظاهرة الشّعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة، باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة، بحث غير مشروع. فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشّعري»[1]. لكن لمقتضيات منهجية فضّل كوهن حصر دراسته في «تحليل الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها»[2].

الشّعر، كما يقول بول فاليري، «**لغة داخل اللغة**»[3]. بهذا استشهد كوهن؛ إنّ أي تعريف للشّعر لا يرتكز على اللغة ولا ينطلق منها يعدّه كوهن تعريفاً خاطئاً. لغة الشّعر، لغة جديدة وخلاقة. إنّه «نظامٌ لغويّ جديد يتأسّس على أنقاض القديم، وبواسطته يتشكّل نمط جديد من الدلالة. لا معقولية الشعر ليست موقفاً مسبقا. إنّها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كانَ يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي»[4].

ليس عالم الشّعر عالم الفانتاستيك، المبهر في العالم الشّعري ليس محتواه، وإنما لغته التي لم تعد عادية. إنّ لمسة شعرية ساحرة بإمكانها تحويل تراب المعجم إلى ذهب باقتدار حجر الفلاسفة. «إنَّ العالم الشعري لا وجود له. ما هو موجود هوَ الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم. الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة. القمر ليسَ ورديا،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٠.
(٢) ب. ل. ش.، ص ١٠.
(٣) ب. ل. ش.، ص ١٢٩.
(٤) ب. ل. ش.، ص ١٢٩.

والشمسُ ليست سوداء، والليل ليسَ أخضر. ولو وجدت هذه الأشياء بهذا الشكل، لعبّر الشّاعر عنها بطريقة مُختلفة»[1].

والقصيدة الشعرية «ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي. إنَّ القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدّث عنها رامبُو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»[2].

٢. الطاقة الشعرية للغة

ستتوجّه الآن إلى مناقشة نقطة جوهرية في كتاب جان كوهن، هي موضوعه الذي لا يمكن اختزاله في رصد القوانين الكلية التي تصنع الشّعر. ولكي نكونَ صادقين ومدققين، فإنَّ كتاب «بنية اللغة الشّعرية» يبحثُ في الطاقة الشعرية التي توفّرها بنية اللغة بعيداً عن المحتوى أو الأفكار، وهو ما عبّر عنه بعبارة: «طاقة النحو المشعرنة»[3]، واستشهد بقول رومان ياكبسون: «نادراً ما تعرّف النقاد على المنابع الشّعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة، أو باختصار على شعر النّحو ومنتوجه الأدبي، أي نحو الشّعر»[4]. بمعنى؛ أنَّ استعمال اللغة استعمالًا خاصاً وواعياً يوفّر طاقاتٍ شعرية جبّارة بغض النظر عن توظيف أيٍّ محتوى.

لا توجدُ الشّعرية عند كوهن فقط خارج اللغة، لكن في اللغة ذاتها، فهي ليست وسيلة للتعبير عن محتوى شعري بل استعمالها استعمالا خاصّا يحقّق الشعرية بغض النظر عن محتواها مهما كان عاديًا. إنّ «الشّاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٢٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١١٣.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٥.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٧٥، والكلام لياكبسون.

كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي»[1].

سنضطر هنا إلى الحديث عن مجال يبدو بعيداً عن الشّعرية اللسانية، لكنَّ موضوعهما واحدٌ، هو الحجاج أو بالضبط نظرية الحجاج في اللغة. «إن هذه النظرية التي وضع أسسها اللغوي الفرنسي أزفالد ديكرو (O. DUCROT) منذ سنة ١٩٧٣ نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية [...] هذه النظرية تريد أن تبين أن اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية (Intrinséque) وظيفة حجاجية، وبعبارة أخرى، هناك مؤشرات عديدة لهذه الوظيفة في بنية الأقوال نفسها»[2].

حسب هذه النظرة الجديدة للحجاج وللغة معا، فإنَّ اللغة لن تعود مجرد أداة للحجاج بل ستصير محلا له. وفي الشعرية اللسانية، ليست اللغة أداةً للتعبير عن محتوى شعري بل إنَّ الشعرية موجودة في اللغة ذاتها ورهينة بمعرفة استعمالها استعمالاً خاصّاً.

ولا يقصر كوهن الشّعرية على القوانين الشكلية التي رصدها، ولا يحصرها في الشّعرية اللسانية. يمكن لأي شخص أن يُنتجَ نصوصا خالية من هذه القوانين «نصوصاً بدون وزن ولا قافية ولا منافرة، ولا حشو ولا قلب، ومع ذلك تكونُ تلك النّصوص شعرية بالفعل»[3]. ولا نستطيع أنْ نقول إن الحجاج الحقيقي يوجدُ عند أوزفالد ديكرو وحده، أو إنَّ إسهامات أرسطو وبيرلمان وتولمان زائدة، إنّما كلّ مرجعية (لسانية،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٤٠.

(٢) أبو بكر العزاوي، «الحجاج والمعنى الحجاجي»، في **التحاجج: طبيعته ومجالاته ووظائفه**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الرباط، تنسيق حمو النقاري، ط١، ٢٠٠٦، ص ٥٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٩٢.

بلاغية، فلسفية، منطقية ...) تعالجُ الموضوع من زاويتها الخاصة وتسهم في نظرية الحجاج من منظورها الخاصّ.

إنَّ عمليْ جان كوهن وأوزفالد ديكرو متعلّق بالبحث في الإمكانيات التي توفّرها اللغة لصناعة الشّعرية والحجاج.

يكمن الفرق الأوّل بين عمليهما في طبيعة اللغة التي يشتغلان عليها؛ لغة جان كوهن لغة عالية تستعملها فئة خاصة وسمتها أنها تختلف عن اللغة المتداولة، بينما هذه اللغة المتداولة هي ما يحتج به أوزفالد ديكرو، فينطلق في بداية كتابه المشترك مع جون كلود أنسكومبر من الملاحظة الشائعة: «إننا نتكلم عامة بهدف ممارسة التأثير»[1]، أي إننا في حياتنا اليومية نحاجج بواسطة استعمالات خاصة للغة دون أن يكونَ لنا حظٌّ من المعرفة بخطابة أرسطو أو بالبلاغة الجديدة عند بيرلمان وتيتيكا.

أما الثاني فيكمنُ في أنَّ ديكرو يرى الحجاج كامناً في مراعاة قوانين الخطاب وقواعد التركيب والدلالة والتلفظ، بينما علم الشعرية عند كوهن هو «دراسة للصيغ اللغوية الشاذة»[2] تنهض على فكرة مُفادها أنّ «الشّعر يكسرُ بطريقته الخاصة قوانين الخطاب»[3] وكذلك الطرق العادية في استعمال التركيب والدلالة.

إنَّ الشّعرية رهينة بمعرفة أسرار اللغة، وهي إنجازٌ متوقّف على وجود قدرة لغوية، لأنَّ «معرفة قانون القانون العامّ المتحكم في التواصل اللغوي هي التي من شأنها أن تسمح بإنجاز الشّعرية»[4]، إلا أنَّ القدرة اللغوية لا تعني بالضرورة تمكن مستعمل اللغة من الكتابة الشّعرية.

(١) Jean-Claude Anscombre et Oswald Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, 3ème éd, Liège, Mardaga, p. 07.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٤٩.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٦.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٩٢.

٣. الشعرية علماً

يعتبر جان كوهن «الشعر واقعةً، كغيرها من الوقائع، قابلة للملاحظة علميا»[١]، وهو يُعنى بلغة الشعر لا بمحتواه، أو بطريقة تقديم هذا المحتوى مهما كان عاديا. ويرى أن الشكل هو الأجدر بالدراسة لا المحتوى، بل يُنكر على الدراسات النقدية البحث في خارج البنية اللغوية للشعر، يقول: «يصرّ نقادنا اليوم على البحث عن هذا المحتوى القوي والجاد لدى الشاعر كما لو كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قيل لا في الطريقة التي قيل بها. فالقصيدة تحلَّلُ في مستواها الإيديولوجي، أما المستوى اللغوي فيُهمل أو يُنظر إليه باعتباره مؤشرا أو عرضاً. فيُهتم بالشاعر أكثر مما يُهتم بالشعر»[٢].

وإذا كانت اللسانيات علما مشهوداً له بالنجاعة فإنّ «الشعرية تهتمّ بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتمّ الرّسم بالبنيات الرّسمية. وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشّامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزّأ من اللسانيات»[٣].

لكن هذا العلم ليسَ بمنأى عن الاعتراضات، «فالشعر اليوم في درجة من التقديس تظهر معها كلُّ محاولة للكشف عن آلياته بمظهر التدنيس. علم الشعر؟ إنّها عبارة تحمل من القدح بقدر ما تحمله من المفارقة، ذلك أن العلم والشعر، كما اعترفنا بذلك نحن أنفسنا، يوجدان على طرفي نقيض»[٤]. ويسوق كوهن هنا مثالًا للذين يعارضون هذا العلم، وهو «الفرق بين التنجيم وبين علم الفلك بل يوجد في النجوم وإنّما يوجدُ في ذهن الإنسان الذي يدرسها»[٥]. فالآراء العامة حول الشّعر خوضٌ لا أساس له، بينما علم الشعر له قواعد ومبادئ.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٢٤.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٣٩.

(٣) قضايا الشعرية، ص ٢٤.

(٤) ب. ل. ش.، ص ٢٤.

(٥) ب. ل. ش.، ص ٢٤.

يميّز كوهن بين تذوق الشّعر وبين معرفته، فمعرفته غير تذوقه، الأولى عملية جمالية تتمثل في الاستهلاك، والثانية عملية تأمل علمية. «وكيفما كان الحال فيجب أن نختار فإما أن نعتبر الشعر هبة عُلوية تُستقبل في صمت وخشوعٍ، وإما أن نقرّر الحديث عنها، وفي هذه الحالة يجب أن نحاول أن يكون ذلك بطريقة إيجابية»[1].

إنَّ «بنية اللغة الشعرية»، كما يرى نزار التجديتي، «كتاب نظري بالمعنى الدقيق للكلمة يستجيب للمبادئ الثلاثة الأساسية التي تشترطها الإبستمولوجية التحليلية للعلوم الإنسانية (تلك التي طورها سنيد أساساً) في كل نظرية علمية:

١ ـ وضوح البناء النظري.

٢ ـ دقة اللغة الواصفة.

٣ ـ إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية»[2].

٤. الأسس اللسانية والفلسفية

لا بدَّ أن نتعرف على ملامح شّعرية جان كوهن وعلى اتجاهها ضمن اتجاهات الشّعرية الحديثة، أو لنقل، على نحو أدقَّ، لا بُدَّ أن نعلل اختيارنا لهذه الشّعرية دون غيرها وأن نرصد مدى توافقها مع لسانيات النص.

يكفي، بادئ ذي بدء، أن ننعت شعرية كوهن بالشّعرية اللسانية أي إنها ترتكز على اللسانيات. ومجال بحثنا هو لسانيات النص. وبالتالي فشعرية جان كوهن ولسانيات النص تشتغلان تقريباً في الإطار نفسه. وكما سنرى فإنّ جان كوهن يشتغل على شعريّة الجملة وشعرية النص كذلك، وسننظر في الجانبين كليهما عنده.

لعلّ أهمَّ ثنائية في شعرية جان كوهن هي (المعيار ـ الانزياح)، وأساسها الأوّل، كما يصرّح كوهن نفسه، ثنائية دو سو سير (المدلول ـ الدال) «الدال هو الصوت المتلفظ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٢٥.

(٢) نزار التجديتي، ص ٤٧.

به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء»[1]، ويمكن أن نضيف إليها ثنائية (اللسان ـ الكلام)، أما أساسها اللساني المتطور هو ثنائية (المحتوى ـ التعبير)، التي جعلها يالمسليف مكان ثنائية (المدلول ـ الدال)، والتي يخضع كلّ منها لثنائية أخرى هي (المادة ـ الشكل)، فيصبح لدينا: مادة المحتوى، شكل المحتوى، مادة التعبير، شكل التعبير. والشّعرية عند كوهن تهتم بالشكل على أن يحيلَ على محتوى وتعبير معيّنين.

ويصرّح جان كوهن باعتماده على الأساس اللساني قائلاً: «ووجهة النظر الشّكلية هذه التي تطبّقها البنيويّة على اللسان سنطبقها من جهتنا على الكلام أي الرسالة نفسها. فالنثر والشّعر يتميّزان داخل لغة معيّنة كنمطين من الرسائل. وعليه تتعارض رسالتان بدورهما سواءٌ في المادة أو الشّكل، وذلك على مستويي العبارة والمحتوى معاً. وسيكون الشّكل، وحده موضوع بحثنا عن هذا الفرق، منفصلين بذلك عن الشّعرية التقليدية التي كادت ـ إلى وقت قريبٍ ـ تُجمع على البحث عنه في المادة»[2].

وقد بيّن الباحث يوسف إسكندر الأساس الفلسفي لشعرية جان كوهن قائلاً: «فالانزياح، وهو المفهوم المركزي لشعريته، محدد على وفق المنطق الجدلي ـ الهيجلي، هذا الجدل الذي أضفى على النظرية وحدة علمية وجمالية، حتى ليصحّ عندي أن ندعوها الشّعرية الجمالية»[3].

الآلية الشعرية عند كوهن	المنطق الجدلي عند كوهن
المعيار (أو النثر)	الأطروحة Thesis
الانزياح (نفي المعيار)	النقيضة Antithesis
إعادة البناء (نفي الانزياح)	التركيبة Synthesis

(١) ب. ل. ش.، ص ٢٧.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٢٧.

(٣) يوسف إسكندر، **اتجاهات الشّعرية الحديثة: الأصول والمقولات**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨، ص ١٢٢.

يخضع ميكانيزم صناعة الخطاب الشعري لمرحلتين، أو شوطين «الأوّل سالب ويتجلّى في خرق منهجي لقانون اللغة، إذ إن كلّ صورة تتميّز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكوّن هذا القانون»[١] والثاني موجب «فالشعر لا يحطّم اللغة العادية إلا ليعيدَ بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقبُ النقض الذي تسبّبه الصورة البلاغية إعادةُ بناء من طبيعة أخرى»[٢]. إذن، الشعر ليسَ مسكونا بروح السّلب، والعملية ليست في مجموعها عدماً[٣] أو عبثاً، إنّها عملية واعية في الشوط الأول على مستوى الصناعة، والشوط الثاني متروكٌ للقارئ الذي يحرّك ذهنه للبحث عن الجمالي في هذه اللغة الجديدة وإضفاء الانسجام على خطابها.

إنَّ الشّعر، حسبَ كوهن، «لا ينقض البناء إلا ليعيدَ بناءه»[٤]، وإذا كانَ البناءُ الأوّل عاديّا فإنَّ البناء الثاني جماليٌّ وغيرُ مألوف وأكثرُ قيمةً من الأول. لا بُدَّ من هدم اللغة المعيارية وعليها تبنى لغة الشعر؛ «إنَّ الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موتٌ وانبعاث اللغة»[٥]. إنَّ الشّعرية هدمٌ متواصلٌ، فما كان اليومَ انزياحاً غداً يصبحُ معياراً لا بدَّ من هدمه. يمكن أن نمثّل لهذا الأمر ببساطة بأشكال القصيدة العربية، إنَّ نظام الشطرين شكلٌ متطورٌ ينزاحُ عن الاسترسال النثري، لكنْ تمَ هدمه بشكل متكرر عبر التاريخ، من خلال الموشحات، وتكسير الرومانسية العربية للبنية، وفي الشّعر الحر وقصيدة النثر. يذكّرنا هذا الأمر بعبارة coucher de soleil التي تستعمل اليوم في المعجم واللغة المعيارية الفرنسيين بمعنى غروب الشمس بينما كانت في وقتٍ ما عبارة شعرية لأنَّ ترجمتها الحرفية

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٤٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٤٩.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٩٤.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٩٤.

(٥) ب. ل. ش.، ص ٢١٤.

هي نوم الشّمس. وهذا يدفعنا إلى نقول مع بورخيس إنّ «الكلمات كانت استعارات في الأصل»[1].

٥. المعيار ـ الانزياح

يسيرُ كوهن على خطى اللسانيات، التي ارتكزت على الثنائيات طيلة مسيرتها ابتداء من اللسانيات البنيوية وصولا إلى لسانيات النص، ويعتمدُ هو الآخر مجموعة من الثنائيات أقام عليها مشروعه النظري، ومن بينها الثنائية الأساس في عمله: المعيار ـ الانزياح، التي استوحاها من الأسلوبية التي ازدهرت في فرنسا وعوضت الفراغ الكبير الذي تركه اندحار البلاغة.

إنّ «الانزياح مفهوم معقّد ومتغير لا نستطيع استعماله دون احتياطٍ»[2]، ومن أجل التحّكم فيه ينبغي تعيين المعيار بدقة وإقامته على قاعدة إيجابية. غير أنَّ المعيار ليسَ تحديده بتلك السّهولة، فإذا اخترنا النثر المكتوب نموذجاً للمعيار لن يكونَ اختياراً صائبا. فـ«هناك نثر روائي، ونثر صحفي، ونثر العالم، هذا إذا اقتصرنا على أنماطه الأكثر شيوعاً. فأيها نختار ليكونَ معيارا؟»[3]. وقد كان كوهن موفّقاً حين اختار لغة العالم، وهو الكاتب الأقل اهتماما بالأغراض الجمالية ويتوخى الدقّة الحرفية ويتجنّب اللبس ويحاول عدم ترك مجال للتأويل، مع ذلك فالانزياح «ليسَ منعدما في لغته، ولكن من الأكيد أنه قليل جدّا»[4].

وقد سار كوهن على خطى دو سوسير حينما اعتمد النثر المكتوب وليس

---

(١) خورخي لويس بورخيس، **صنعة الشّعر: ست محاضرات**، ت. صالح علماني، دار المدى، بغداد، ط٢، ٢٠١٤، ص ٤١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٨٧.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٢٣.

(٤) ب. ل. ش.، ص ٢٣.

الشَّفوي، وبرّر اختياره بأنَّ «مبدأ التجانس يقتضي مقارنة الشّعر، الذي هو مكتوب، بالنثر المكتوب»[1].

يقابل شارل بالي، ذو التوجّه الأسلوبي، لغة العلم بلغة الأسلوب. فيما يقابل الشكلاني يان موكاروفسكي بين ـ«اللغة المعيارية واللغة الشّعرية»، وهو عنوان مقاله الذي ظهر مُترجما إلى الإنجليزية سنة ١٩٦٤ في كتاب يضمّ بعض مقالات مدرسة براغ الأدبية. ويظلّ تصوّر موكاروفسكي وكوهن كلاهما بخصوص ثنائية المعيار والانزياح متطابقا، لأنّ خلفية كلّ منهما لسانية محضة، بالإضافة إلى ياكبسون الذي استشهد به كوهن كثيراً. «يستخدم موكاروفسكي مصطلح The poetic language في مقابل The standard language، حيث يرى ـ بداية ـ أنَّ السّمة الرئيسة التي تميّز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية وخرقها له. والمراد باللغة المعيارية ـ هنا ـ اللغة التي تلتزم مجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتعارف عليها، التي تستخدم في الكتابة غير الفنّية؛ وهي تتّسم بالانضباط والالتزام والاستقرار، لتحقّق هدفاً أساسيا هو التوصيل.

وفي الوقت الذي يؤكّد فيه موكاروفسكي استقلالية لغة الشّعر عن اللغة المعيارية، بنظام خاصّ بها على المستوى المعجمي والتركيبي، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما، وتأثير كلّ منهما في الآخر؛ ذلك أنَّ اللغة المعيارية هي التي تشكّل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمّد للغة الشّعرية؛ فوجود اللغة الشعرية ـ إذن ـ مرتهنٌ بوجود هذه اللغة المعيارية»[2].

كما أنَّ «ثنائية (المعيار ـ الانزياح) تنفتح (وتتضح) على ثنائية أخرى جوهرية: ثنائية المعنى العادي والطبيعي/ المعنى المجازي)، وهي ثنائية قديمة»[3].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٢٢.

(٢) ألفت كمال الروبي، «اللغة المعيارية واللغة الشّعرية»، **فصول مجلة النقد الأدبي**، مصر، ع١، ١ يناير ١٩٨٤، ص ٤٠.

(٣) نزار التجديتي، ص ٥٤.

وإذا كانَ علم الشّعر يميّز بين المعيار والانزياح، فإنَّ علم السرّد يميز بين القصة والخطاب، وكلا العلمين يتكئ على الثنائية اللسانية الكلوسيماتية المحتوى والعبارة.

يُرجع تزفيتان تودروف ثنائية القصة والخطاب إلى أصول بلاغية قديمة؛ فالقصة مستمدة مما يسمى في البلاغة الأوروبية القديمة Inventio، والخطاب من Dispositio.[1] فـ Inventio يعني ما هو مختلق، أي (الخرافة والأحداث المتخيلة)، أما Dispositio فهي طريقة ترتيب هذه المادة الأولية.

ويعطي تودروف الأسبقية للشكلانيين الروس في التفريق بين مفهومي القصة والخطاب، الذين سموهما (Fable) و(Sujet) على التوالي، في شخص بوريس توماشوفسكي في كتابه (**نظرية الأدب**). إنّ المادة الحكائية Fable ـ حسبه ـ هي «ما حدث في الحقيقة»، والمبنى الحكائي Sujet هو «الطريقة التي يتعرف بها القارئ على المادة الحكائية»[2].

أما تشكلوفسكي فرأى أن القصة Histoire ليست عنصراً جماليا بلْ مادة قبل ـ أدبية، أما الخطاب Discours بالنسبة له فهو تشكيل جمالي[3].

وبناء على هذا الإرث، يميز تزفيتان تودروف بدوره بين القصة Histoire والخطاب Discours. يقول: «للعمل الأدبي عموما مظهران: إنه في الوقت نفسه (قصة) و(خطاب).

القصة: في هذا المعنى، هي التي تثير واقعية معينة: أحداثا مرت، وشخصيات ـ من وجهة النظر هذه ـ تمتزج مع الشخصيات المرتبطة بالحياة الواقعية. هذه القصة نفسها يمكن أن تنقل لنا عبر طرق معينة: عبر شريط سينمائي مثلا. ويمكن أن نتلقاها عبر الحكي (Récit) الشفوي لشاهد ما.

(١) *Communications*, Vol. 08. N.1, Tzfetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », 1966, p. 127.

(٢) Ibid., p. 126-127.

(٣) ,Ibid.

الخطاب: لكنّ العمل في الوقت نفسه خطابٌ، إذ يوجد راوٍ تتعلق به القصة، والذي يقابله قارئ يدركها. في هذا المستوى، ليست الأحداث المنقولة التي تؤخذ بعين الاعتبار، ولكن الطريقة التي يجعلنا الراوي نتعرف على القصة بها»[١].

فيما يتعرض سيمور شاتمان لهذه الاقتراحات، ويقول، ببساطة، إن القصة هي سؤال «ماذا» في المحكي، بينما الخطاب هو سؤال «**كيف**»[٢].

وبالتوازي مع مفهوم الخطاب هناك مفهوم آخر هو مفهوم العقل. إن الكلام والعقل عند اليونان كان يستعمل لهما في الوقت نفسه مفهوم اللوغوس. ومن ثمّة، فإنّ الخطاب عملية عقلية فردية. كل الناس لديهم دماغ، وهو مادة توجد عند جميع البشر، لكن تفعيلها، أي العقل، هو الأهم. والمادة الحكائية موجودة، لكن الأهم هو طريقة تقديمها. وللباحث حسام الدين نوالي عمل نقدي عنوانه الرئيس: «العقل الحكائي»[٣]، وهو وجه آخر لعبارة (الخطاب الحكائي). إنَّ الإبداع عملية عقلية ذكية، وهو ما أثبته جان كوهن عند حديثه عن الذكاء الشّعري في كتابه قيد الدراسة.

---

(١) Ibid., p. 126.

(٢) Seymour Chatman, *Story and discourse: Narrative structure in fiction* and film, New York, Cornel Unversity Press, 1980, p. 19.

(٣) حسام الدين النوالي، **العقل الحكائي: دراسات في القصة القصيرة في المغرب**، فالية، المغرب، ط١، ٢٠١٧.

الفصل الثالث

المسألة الشّعرية

١. المسألة الشّعرية والدلالة

ونحنُ نخوض في موضوع الشعرية نكونُ قد دخلنا إلى مجال الكلام Parole بالمعنى السوسيري الذي يقابله اللسان. يقول جان كوهن في هذا الصدد: «سيكونُ الكلام مستحيلاً إذا لزمنا أن نخلق اللغة كلما شئنا أن نتحدث، كما أنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة»[١]، لذلك وجد الكلام بوصفه استعمالا فرديا. ويضيف كوهن: «كل واحد يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصّة في لحظة معينة»[٢]، وهو هنا يتحدث عن الإنجاز الذي تستغلّ من خلاله القدرة.

إنّ حريّة الكلام التي يتحدث عنها دو سوسير، يضع لها كوهن شرطاً يمثّل حجر الزاوية لهذا البحث، هو **قابلية الفهم**، الذي نسمّيه في نهاية المطاف **إمكانية التأويل**. يقول كوهن: «ومع ذلك فإنّ مبدأ الحريّة هذا يتطلّب نوعاً من التعديل. يستطيع كلّ واحد أن يقولَ ما يشاء، شريطة أن يفهمه المخاطَبُ. إنَّ اللغة تواصلٌ ويستحيلُ أنْ نوصلَ شيئاً إذا لم يكن الخطاب مفهوماً. ينبغي للخطاب، أيَّ خطاب، أن يكونَ قابلاً للفهم. تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمها ليست سوى مظاهر لتحقيقها. وقابلية الفهم هنا، ينبغي أخذها بمعنى توفّر المعنى القابل للإدراك من طرف

(١) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

المتلقّي. ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكونَ تفكيك الرسالة ممكناً. وهذا بالذات ما يجعل حرية الكلام خاضعة لمجموعة من القيود التي تتجسّد في مجموعة من قواعد القانون»[1].

لقد وصلنا هنا إلى نقطة مهمة ومركزيّة في هذا العمل. إنَّ ما يشغلنا في لسانيات النص وتحليل الخطاب هو البحث عن توفّر الدلالة الشاملة على مستوى النص/ الخطاب. والنصية عندنا تتحقّق عندما يحيلُ النص على معنى قابل للفهم حتى وإن انعدمت الروابط الشكلية. يتبنّى جان كوهن المنظور نفسه، فالنص غير الحامل لمعنى لا يُعتبرُ قصيدة مهما كان فيه إيقاع أو معجم رنّان أو غيرهما، فيرى أنه «ما لم تكن لقصيدة ما دلالة فلن تعتبر بعدُ قصيدة، لأنّها لم تَعُدْ لغةً»[2]. إذن هناك اتفاق في المبادئ بين لسانيات النصّ وشعرية جان كوهن.

إنَّ الشعرية مرتبطة أساساً بوجود محتوى أي دلالة، ثمَّ نبحث في شكل هذا المحتوى. يقول كوهن: «إننا نلحُّ على القول: إنّ اللغة الشّعرية لغة ذات معنى»[3]، فلا وجود للشعرية خارج المعنى. ويبرهن كوهن على هذا الأمر من خلال تجربة لريمون كونو الذي قام بإعطاء بيت شعري مقابلاً صوتيا مكوّنا من المصوتات فحسب، والبيت هو بيت ملارمي:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui[*].

قابله بـبيت على الموسيقى والحركات نفسها:

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui[*].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ص ١٠١ و١٠٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٣١.

(٣) ب. ل. ش.، ١٤٥.

(*) العذراء، والحيوية واليوم الجميل.

(*) الفلين، والحديد واليوم المالح.

من خلال هذه التجربة الحاسمة يبرهن كوهن على أن الدلالة شرط ضروري في الشّعرية. إنها شَكلية دالة وليست مجرّد شكل بلا دلالة.

يسمى المذهب الذي يقومُ فقط بانتقاء الكلمات ورصفها على أساس تشكيلي أو صوتي أو غيرهما بـ **الحرْفية**، التي رغمَ أنها «ابتدعت بصنيعها هذا نوعا من الموسيقى الملموسة التي إن قُبلت جماليا، فلا يمكن بحال إدراجها في باب فنون اللغة»[١]. وهي تشبه إلى حدّ كبير كثيراً مما يسمى قصيدة النثر في العالم العربي اليوم والتي تقوم فقط على رصف كلمات منمقة ورنانة وعلى التشكيل البصري، دونَ أن نستطيع القبض على دلالة معينة أو أن نربط بين الجمل أو حتى بين الكلمات داخل الجملة.

ولنقدّم نحنُ مثالين أكثر بساطة ووضوحا:

(١) زيدٌ شمسٌ.

(٢) زيدٌ مثلّثٌ.

إن المثال الأول شعري لأن فيه انزياحاً عن الدلالة المعيارية (زيدٌ مشهورٌ)، أما الثاني فهو غير شعريٍ لأنّ لا دلالة ممكنة فيه، فهل انزاح عن العدم؟ فإن لم نستطع الوصول إلى المعنى العادي، فليست الجملة شعرية، لأنه عادة يتم الانزياح عن معنى عادي، فإن لم يوجد هذا المعنى فلا أساس لهذه الجملة. يقولُ كوهن: «في رأينا أنه لا يكفي، فعلاً، خرقُ القواعد لكتابة قصيدة. إن الأسلوبَ خطأٌ، ولكن ليسَ كلُّ خطإٍ أسلوباً، فقد كانَ شططاً من السّريالية أنها كانت تراه أحياناً كذلكَ»[٢].

وهنا نسجّل ملاحظتين:

ـ لا بدَّ من إعادة الجملة إلى المعيار لنقولَ إنها شعرية.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٣٠.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٩٣.

ـ عندَ إعادة الجملة إلى المعيار نكونُ قد برهنا على فهمنا لها.

إنّ القصيدة، باعتبارها لغة لا بدّ أن تحيل على شيء، «والواقع أن اللغة دلالة ولا ينبغي أن يُفهم من ذلك ـ مجازاً ـ كلّ ما بوسعه الإيحاء أو التّعبير بل يعني ذلك بالتدقيق هذا المسلسل القائم على (الإحالة على) الذي يتضمن تسامي المدلول، أي ثنائية طرفي المسلسل السيميولوجي الملحوظة بهذا الشّكل»[1].

يضيف كوهن: «حتى وإن بدا من أول وهلة ـ كما سبقَ أن قُلنا ـ أنَّ القصيدة لغة، فوظيفتها أن تحيلَ على المحتوى الذي يُعتبر مادة، أي شيئاً موجوداً في ذاته وفي استقلال عن أي تعبير لغوي أو غير لغوي. فالكلمات ليست إلا بدائل للأشياء. إنّها مرصودة لتنقل إلينا خبراً عن الأشياء، خبراً كانَ بوسع الأشياء أن تبلّغه بدقة أكبر لو أمكننا أن نراها مباشرة»[2].

إنّ إنتاجَ القصيدة يتمُّ أساسا من أجل التلقي، إنها تواصل أو تواصل على مستوى عالٍ، «والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز Encodage، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فكّ الرموز Décodage، ويسيرُ من الكَلمات إلى الأشياء. أليس فهم نصّ من النّصوص عبارة عن تبيّن ما خفيَ وراء الكلمات، أي السير من الكلمات إلى الأشياء، وباختصار، فصل المحتوى عن العبارة الخاصّة به؟»[3]

هناك ملاحظتان لكوهن:

١ . «إنه لمن المحال صياغة جملة مفيدة اعتماداً على رصف الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة»[4].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٣١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٣١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٣٣.

(٤) ب. ل. ش.، ١٠٢.

٢. «كلّ كلمة تتوفر على معنى، إلا أنّ مجموع الكلمات لا يتوفر على معنى»[١].

ويورد هنا جان كوهن جملة نعام تشومسكي الشهيرة: الأفكار الخضراء العديمة اللون تنامُ بعنف. نلاحظ أن الجملة صحيحة من الناحية النحوية، لكنَّ القواعد النحوية ذات طبيعة صورية خالصة. إنّ ما يهمُّ هنا هو الدلالة، أي قابلية الفهم. وعليه فالجملة لا قيمة لها.

سنطبّق ما سبقَ من نحو الجملة على نحو النص. بالنسبة للملاحظة الأولى، نقول إن رصف جمل، وإن كانت بينها روابط نحوية، لا يجعل منها نصّا. وبالنسبة للملاحظة الثانية، فإنّ كل جملة من هذا اللانص لها معنى، تكمن المشكلة عندما نحاول الجمع بينها فلا نعثر على رابط.

ونخرج مما سبق بملاحظتين:

ـ الخطاب الشعري هو الخطاب القابل لإعادته إلى المعيار.

ـ الخطاب الشعري هو القابل للفهم.

وإذا كانَ جانَ كوهن لا يقصرُ نظرته للشعرية على القصيدة وحدها، بل يضع في اعتباره شعرية اللوحة والشريط السينمائي وغيرهما من الأشكال الفنية، فلا نعدمُ أن نجد من ينظرُ إلى شعرية الفنّ بصفة عامة كما ينظر كوهن إلى شّعرية القصيدة، باعتبارها (شَكلية دالة) وليست فقط (شكلية) جوفاء لا دلالة فيها. فيرى الباحث في مجال الفنّ أنَّ «الدلالة مفهوم قصدي Intentionnel بامتياز؛ فالشّكل لا بدَّ أن يدلّ على شيء ويشير إلى شيء ويقول شيئاً»[٢]. وما زلنا نلحّ، كما يلحّ هؤلاء على أنَّ الشّعرية مرتبطة بالدلالة وعندما لا توجد الدلالة لا توجد الشّعرية في عمل ما مهما كان.

---

(١) ب. ل. ش.، ١٠٢.

(٢) عادل مصطفى، «المقدمة»، ضمن: كلايف بل، الفنّ، ت. عادل مصطفى، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص ٣٠.

٢. ١. صناعة العلاقات

يرتبط هذا العنوان بالذي قبله؛ فالدلالة والشّعرية ترتبطان بهذه العلاقات.

عندما يحاضر أحد الأساتذة في موضوع الأدب يكونُ خطابه، على الأقل بالنسبة للطلبة المنتمين لشعبة الآداب، مفهوماً. ويبدو، للذين لا ينتمون إلى الشعبة، من ناحية شكلية، أنَّ المحاضر يقولُ كلاماً مفهوماً. ثُمَّ، بدونِ إنذار سابق، ينتقل إلى الحديث عن المدينة والتلوث وضجيجها والظروف الاقتصادية الصعبة. في هذه اللحظة تشرئب أسئلة تثار بصوت عالٍ: ما موضوع المحاضرة؟ ما علاقة الأدب بالمدينة وتلوثها وضجيجها؟ إلا أنّ في القاعة طلبة حاذقون يستطيعون الربط بين المعطيات، انطلاقاً من ثقة بأن الأستاذ الدكتور لا ينطق بأيّ كلام أو اعتباطا، فيتوصلون إلى عنوان حدسي للمحاضرة هو: «وظيفة الأدب في الحياة المعاصرة». وهذه طريقة إبداعية من المحاضر، عن طريق العصف الذهني، تستفزّ المتلقي وتجعله يتابع المحاضرة ويحاول الإمساك بخيوطها ورسم صورة منسجمة لها.

فيلم بابل Babel ٢٠٠٦ فيلم عالميّ من ثلاث قصص درامية تدور في ثلاث قارات: إفريقيا، وآسيا، وأمريكا. وقد حصلَ على جوائز عديدة ومهمة من بينها الأوسكار. الملاحظة الأولى بشأنه والأهم هي: كيفَ تكوِّنُ فيلماً منسجماً ثلاثُ قصص تدور في ثلاث قارات بشخصيات مختلفة لم تلتق في يومٍ من الأيام؟ يكمن الإبداع هنا في الانفصال الظاهري للقصص والأمكنة، من منطلق انزياحي محض، على أن يترك المجال للمتلقي للربط بين هذه القصص/ القارات.

وفي الفيلم المصري هيبتا: «المحاضرة الأخيرة»، ٢٠١٦، يحاضر الأستاذ (ماجد الكدواني) عن مراحل الحب السبعة ويستعين خلال شرح نظريته بأربع قصص لأربع شخصيات ذكورية بأسماء مختلفة بمراحل عمرية متباينة (الطفولة، المراهقة، الشباب، الكهولة) في علاقتها العاطفية بأربع شخصيات أنثوية، لكنَّ المشاهد الحاذق يستطيع

الربط بين القصص الأربع والشخصيات من خلال إشارات/ ومضات من المخرج، فيوصلها إلى بؤرة في الفيلم هي الأستاذ المحاضر، ويكتشف أنّ الشخصيات الذكورية ما هي إلا الأستاذ المحاضر نفسه الذي يحكي قصصه العاطفية في مراحل متباينة من حياته. ومن هذا المنطلق تكمن شعرية الفيلم، في طريقة تقديم مادة حكائية بشكل غير عادي، وترك مساحة للمتلقي لكي يربط بين المعطيات فيشعر بالانتشاء عند اكتشافه للعلاقات الخفية بين هذه القصص التي كانت تبدو متباعدة.

وفي لوحة مدرسة أثينا (Scuola di Atene) للفنان الإيطالي رافائيل يوجدُ في وسط الصورة أفلاطون وتلميذه أرسطو، لكنّنا نتفاجأ بوجود شخصيات فلسفية علمية يونانية، وكذلك بوجود شخصيات غير يونانية أهمّها ابن رشد. يكمنُ إبداع اللوحة وشعريتها، لا في عبقرية الرّسم فقط، ولكن في هذا الجمع بين الشخصيات المتباعدة في الزمان والمكان. على أنَّ المعرفة الخلفية تمكن المتلقي من إضفاء الانسجام على اللوحة، فابن رشد، مثلا، من شرّاح أرسطو.

وعلى صعيد الخطاب اللغوي، فإنَّ الكلمات وهي معزولة مفهومة، لكن يقعُ الفهم دائماً في منطقة حرجة عند محاولة الربط بين كلمات متنافرة تحت عنوان الانزياح. أو بين كلمة وسياق؛ إنَّ كلمة شكراً معزولةً مفهومةٌ جداً، فهي تعبير عن الامتنان مقابل خدمة ما، لكن في سياق الجواب عن سؤال: كم السّاعة الآن؟ تظلُّ خطاباً غير مفهومٍ، فيطرح السؤال: ما علاقة الجواب بالسؤال؟

والجمل معزولة قد تكونُ مفهومة، لكن يصعب الفهم عند محاولة الربط بين جمل مختلفة. لقد قام منتج الخطاب بالجمع بين عناصر مختلفة في مكون لغوي من المفترض أنه يشكل وحدة دلالية، وهنا تصير المسؤولية ملقاة على عاتق المتلقي الذي يبحث عن العلاقات الخفية التي يوحد بها هذا الشتات المختلف.

إنَّ الاتساق والترابط يقومان على علاقات ظاهرة على مستويي التركيب والدلالة

تربط بين عناصر مؤتلفة، بينما الانسجام هو نتاج عمل ذهني متفاوت الجهد من خلال الربط بين العناصر المختلفة وإعادة بنيتها في نص جديد يقوم على أنقاض الخطاب ويتسم بالاتساق والترابط.

لا تكمنُ الشعرية في عنصرٍ واحد بل حصيلةُ تفاعل أكثر من عنصر: تفاعل الأصوات، تفاعل كلمتين، تفاعل جملتين أو فكرتين ... على الأقل. وفي المستوى الأعم تفاعل القارئ مع النصّ.

إنّ الكلمة ليست شعرية في ذاتها[1]، وإلا حددنا قائمة كلمات واستعملناها جميعاً. وليست هناكَ كلمة متوهجة في ذاتها، ولكن الموقع المناسب (أو الوظيفة) هو الذي يعطيها التوهج أو يجعلها خافتة. ونلاحظ اليوم أن عديداً من مُحدثي الكتابة والطارئين عليها يظنون أن اختيار معجم ما منمق يكسو كتاباتهم بالشعرية، أو أن وزنا ما (مثل الطويل) يجعل القصيدةَ جيدةً، وهذا وهمٌ كبيرٌ.

إنَّ الشعرية عملية كيميائية مركّبة وحصيلة تفاعل بينَ عناصر النص/ الخطاب.

ترتبط فصاحة الخطاب بالمتكلم، فهو الذي يرتب ألفاظه على نحو متناغم صوتيا. إن كلمة مثل (قبر) لا نتحدث عن فصاحتها في ذاتها، فمنتج الخطاب غير مسؤول عن المعجم إن هو إلا دوال لمدلولات، لكنه مسؤول عن تركيبها. وتركيب هذه الكلمة

---

(١) يقول عبد القاهر الجراجاني: «وهل يقع في وهم وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ [...] قد اتضح إذا اتضاحا لا يدع للشك مجالا، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ». (عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ت. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، ص ص ٤٤ – ٤٦)

في بيت (وقبر حرب) أدى إلى عدم تفاعلها مع الكلمات الأخر مما نتجَ عنه اختلال فصاحة البيت.

تلكَ كلمات المعجم. أما الألوان فهي معدودة، وأقل منها نوتات الموسيقى. إن استعمال لون في ذاته لا يعني شيئا بل يُنظر إليه في علاقة الانسجام من عدمه مع الألوان الأخرى والدلالات التي تنتج عن التفاعل بين الألوان.

والحجة لا يمكن النظر إليها إلا في سياق، وفي علاقتها بسلسلة من الملفوظات، أو على الأقل في علاقتها بملفوظ آخر هو النتيجة، مصرحاً بها أو مضمرة. إنها خارج السياق لا تساوي شيئا. في حين أن البرهان مجردٌ صوري مقنع في ذاته، ولا ينتمي إلى مجال الخطاب. ولا وجود لحجة قوية في ذاتها، بل تكمن قيمتها في توظيفها؛ فإنه «لا تكمن العلة الحجاجية [...] في قوة الاستدلال فحسب، (هل يوجد استدلال حتمي؟) ولا في القوة الوحيدة للأفكار (ما هي فكرة قوية؟). لو كان الأمر على هذه الشاكلة فسنعرف مسبقاً ما هو الاستدلال الحتمي ونستخدمه جميعاً [...] سنخلص إلى أنه لا وجود لأي استدلال ولا لأي فكرة تملك قوتها في حد ذاتها»[1].

إنَّ الشاعر يشتغل على اللغة، فهي مادته. أو لنقلْ إنّه يشتغل في إطار الكلام باعتباره نزوعاً فرديّا، فتخضع القصيدة إلى «تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»[2]. الشاعر هو مزوّج كلمات، إذا صحّ التعبير، ضمن علاقات جديدة منسجمة ودالة لم يسبقْ لها مثيل. «لا يخلق الشاعر (كلمات) وإنما يخلق (علاقات)»[3]، أو علاقات جديدة، فالكلمات

---

(١) باتريك شارودو، «الحجاج وأشكال التأثير»، ت. ربيعة العربي، ضمن **الحجاج والاستدلال الحجاجي: دراسات في البلاغة الجديدة**، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد، الأردن، ٢٠١١، ص ٢٩٥.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١١٣.

(٣) عبد المنعم تليمة، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٠٧.

باعتبارها مادة توجد عند الجميع إنما الشعرية في هذه العلاقات الانزياحية الجديدة وغير المعتادة. لكنْ في الوقت نفسه، ولكي نضمن أن يكونَ هذا العمل مقبولاً لا بدَّ أن يكون ذا معنى وإلا وقعنا في العدمية والعبث.

ولا يعبّر الشاعر بواسطة الكلمات، ولا بواسطة الجملة، وإنما بواسطة القصيدة. والقصيدة، داخلها جمل شعرية من المفترض أن تجمع كلمات لم تجتمع من قبل لتخلق تجاوبّاً وشرراً جماليا. ولا يكونُ الانزياح فقط بين الكلمات فقط، بل بين الجمل الشعرية، والمقاطع كذلك.

الفصل الرابع

اتساق النص الشعري وترابطه من منظور جان كوهن

١ . السياق

ما سيأتي قراءة للفصل الموسوم بعنوان «**مستوى الدلالة: الوصل**»، من كتاب «بنية اللغة الشّعرية»، وهي قراءةٌ من منظور لسانيات النصّ وتحليل الخطاب الشعري. بعد ذلك سيحاول البحثُ رصد العلاقة بين الاتساق والانسجام وبين شعرية القصيدة مبينين أوجه التوافق والتنافر بينهما. على أن ننفتح على الفصول الأخرى التي تحمل بعض الأفكار والإشارات المتعلقّة بالاتساق والانسجام.

لقد تحدّث جان كوهن في هذا الكتاب عن اتّساق النص وانسجام الخطاب، وهو الصادر سنة ١٩٦٦ في حين لم يصدر كتاب اللسانيين الإنجليزيين مايكل هاليداي ورقية حسن «الاتساق في الإنجليزية» إلا سنة ١٩٧٦ .كما لم يظهر مقال هاريس المؤسِّس مترجماً إلى الفرنسية إلا سنة ١٩٦٩ ، وذلك في مجلّة Langages.

يندرج عمل جان كوهن ضمن تجديد النقد الشعري عن طريق اللسانيات البنيوية. ولكي لا نقع في تهمة الإسقاط المتعسّف لا بدّ أن نؤكّد بداية وعيه بنحو النص قبل ظهور كتاب هاليداي ورقية حسن وقبل ترجمة مقال زيليغ هاريس إلى الفرنسية؛ يقول في كتابه المذكور: «إذا كانت الوظيفتان السابقتان (التحديد والإسناد) قد حصرتا اهتمامنا داخل الجملة فإن الوصل سيسمح، خلافاً لذلك، بتوجيه نظرنا إلى تعاقب

الجمل تعاقب ارتباط، أي إلى الخطاب»[1]، فهو، كما نلاحظ، كان يشتغل على صعيد الجملة في فصلي التحديد والإسناد، لكنه في فصل الوصل حوّل نظره إلى النص/الخطاب؛ أي صار يشتغل على نحو النصّ وربطه بالشعرية مجال اختصاصه. وكأنه يحدو حدوَ هاريس الذي أعلن في بداية مقاله المذكور أنه سيقدم منهجية لدراسة الملفوظ المتتابع énoncé suivi الذي سماه «الخطاب».

يقول كوهن أيضا في كتابه الآخر «**الكلام السامي: نظرية في الشعرية**» La Haut Langage: Théorie de la poétique الصادر سنة ١٩٧٩، في بداية الفصل الخامس المعنون بالنّص: «ليست القصيدة حشداً متراكماً من الوحدات المنعزلة. إنها نص، وباعتبارها كذلك فإنها تطرح مشكلة ضرورتها الخاصّة [أي تلاحمها الدلالي الخاص]»[2].

وهو كان يعي أنّه بتناوله للوصل إنما يتناول «صورة قلّما كانتْ موضوعاً للدراسة إلى حد الآن»[3]، فقبل سنوات السبعينات لم يكن هذا الاهتمام شائعاً. الأكثر من ذلك أنَّ كوهن يفرق هنا بين الاتساق والترابط الموازيين للتركيب والدلالة، فالأول عنده يسمى «**الانسجام الشكلي** الذي يقتضيه النحو»[4]، والثاني عنده يسمى «**الانسجام المعنوي** الذي يقتضيه المنطق»[5].

وإذا كانَ الخطاب عندَ إيميل بينفيست «كل تلفظ يستلزم متكلما ومستمعاً ولدى

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

(٢) جان كوهن، **الكلام السامي: نظرية في الشعرية**، ت. محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٣، ص ٢٢١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٥٩.

(٥) ب. ل. ش.، ص ١٥٩.

الأول نيّة التأثير في الثاني بطريقة ما»[1]، فإن الشعر يشترك مع النثر في أنه «خطاب يوجّهه المؤلِّف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكنْ هناكَ تواصل. ولكي يكونَ الشّعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف الذي يوجه إليه»[2]. أما عن التأثير، فهنا نطرحُ السؤال: لماذا يلجأ الشّعر إلى عدم المباشرة والانزياح؟ لقد سبقت الإجابة عن هذا السّؤال، ولا بأس من إعادة الإجابة عنه؛ إنَّ الشّعر يستمد هويته وسلطته من هذا الانزياح، إنه لا يقدّمُ معانٍ جديدة بقدر ما يشتغل على المعاني المألوفة باعتبارها محتوى ويقدّمها في تعابير جديدة، ولا يؤثر في قارئه بواسطة الأفكار، ولكن يؤثر في وجدانه بطريقة تقديم هذها الأفكار. إذن ما يحكم بداية على جودة الخطاب الشعري توازياً مع شكله هو انسجامه، عندما يحمل إشارات ومعالم في الطريق وينتمي إلى موسوعة ثقافية تجعل تأويله ممكناً، وفي اللحظة التي يستطيع القارئ فك شفراته وإضفاء تأويل منسجم عليه.

والواقع أنّ إشارات كوهن بخصوص لسانيات النص الشّعري جاءت بارزة في معرض الحديث عن وسيلة واحدة من وسائل الاتساق عند هاليداي ورقية حسن، هو الوصل، لكنْ ذكرت مع الوصل عناصر أخرى هي التكرير والإحالة النصية. فيما ذكر الحذف والإحالة المقامية في مواضع أخرى من الكتاب. لكنْ لم يدرس هذه الوسائل، بل قدّمها أوّلاً، ثم رأى الشّعرية في مخالفة القواعد المعيارية والمألوفة في استعمالها. ولم يَدرس كوهن الاتساق والانسجام من منظور لسانيات النصّ، لكنّه درسهما من منظور الشّعرية اللسانية، فخرق الاتساق وعدم الترابط الفنّي، عنده، مقومان من مقومات الشعرية وعاملان من عوامل الجمالية والتأثير.

غير أنه يرى، كما سبقت الإشارة، أن «الوصل يقيمُ علاقات وطيدة مع الإسناد

---

(١) *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 241.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٢.

يمكن أن نطبّق على أحدهما ما نطبّقه على الآخر»[1]، فهو ينظُرُ إلى النص والخطاب على أنّهما علاقات إسنادية بين الجمل أو بين الجمل وعنصر مضمرٍ، وينظر إلى العنوان والنص على أنه إسناد كذلك، وما يصحّ لإسناد الكلمات يصحُّ لإسناد الجمل، والانزياح الذي يطبّق بكل أنواعه على علاقات الكلمات يمكن تطبيقه على علاقات الجمل. والانقطاع عنده «يمثل النظير الوصلي للمنافرة»[2]. فإذا كان الانزياح يتمّ على مستوى الجملة، فإن المنافرة انزياح يتمّ على مستوى الوصل وكلاهما يحقق الشعرية. والمنافرة بين الجمل عملية جمالية تستدعي التأويل، وإبداع في التلقي يكافئ إبداع الإنتاج.

٢. الاتساق والترابط

أ. الوصل في النص وفي أنظمة العلامات

إن الوصل «بمعناه الأعم، يعني الجمع»[3]. بالفرنسية: Coordination، التي تبتدئ بـ Co، شأن الاتساق والترابط والانسجام والسياق. ويمكن أن نعرف الاتساق بأنه وصل جملتين أو أكثر بوسائل نحوية، والترابط وصل جملتين أو أكثر بوسائل دلالية، أما الانسجام فهو عملية تأويلية من أجل وصل العناصر المختلفة لا المؤتلفة.

إنّ الوصل، وهو جزءٌ من الاتساق والانسجام، مفهوم أنطولوجي حاضر في جميع الظواهر والمجالات، حيث «يتجاوز الوصل مجال الكلام بكثير»[4]. فإذا كانَ الكلام الذي يعبّر عن العالم والواقع يجب أن يكونَ فيه وصل، فإن في الواقع وصلاً بين الأشياء؛ حسب كوهن، فإنّ الوصل «يمكن أن يحصل داخل الخطاب كما يمكن أن

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

يحصل خارجه، في تعاقب صور مثلاً، أو على امتداد لوحة زيتية. وأكثر من هذا يمكن أن يحصل الوصل في المكان الواقعي»[١].

من زاوية منطقية، لا يمكن الجمع بين سجادة صلاة وقارورة خمر، أو بين سيجارة ووجبة غداء، بينما يمكن الجمع بين سيجارة وجريدة وقهوة. الأمر نفسه بالنسبة لأنظمة أخرى مثل اللباس والطعام. إن شخصا يجمع بينَ هذه الأشياء سنقول عنه مباشرة إنه يعاني خللا نفسيا أو عقليا، أو يعاني انحرافات من نوع ما. يعودُ حكمنا على عدم الانسجام بين الأشياء من ناحية ذوقية وهي تمثل الفردية، ومن ناحية اجتماعية فإنّ الجمع راجع للتواضعات المشتركة والمتعارف عليها في المجتمع. إذن فخطابنا يقتضي الاتساق والانسجام لأن العالم الذي نعبر عنهُ نظام يخضع للاتساق والانسجام.

إن الخطاب المنسجم هو خطاب العقل، ولا يمكن تأويلُ خطاب وإضفاء الانسجام عليه خارج حدود العقل. لقد استعمل اليونانيون اللوغوس Logos بمعنى الكلام والعقل في الوقت نفسه.

مع ذلك، فإن ثمة مساحةٌ جمالية يتمُّ الجمع فيها بين الأشياء التي لا تجمع العادة والمألوف بينها، على أنَّ ليسَ كلّ جمع بين الأشياء إبداعاً. هناكَ خيط دقيقٌ بين العبقرية والجنون وبين الذوق وقلة الذوق.

ب. الاتساق في المعيار

يستعير جان كوهن بدايةً تعريف النص/ الخطاب من جيرالد أنطوانْ الذي يعتبره وصلا ممتدّا، ويفسّر أنطوان هذا التعريف بقوله: «حينما يتحقّق الكلامُ، الخطاب المتواصلُ، يوجدُ حتماً، تتابعٌ، تسلسلٌ، وباختصار وصلُ الجمل»[٢].

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

ويرى كوهن أن الوصل في النصوص العادية يتحقق في صورتين: «إحداهما ظاهرة بفضل أداة الربط التركيبية التي يمكن أن تكون أداة ربط (و. أو. ولكن إلخ) أو قيداً [ظرف حال ...] مثل (في الواقع رغما إلخ) والثانية مضمرة وتتحقق بمجرّد القران دون أداة. وهكذا نستطيع أن نقول: السماء زرقاء والشمسُ دافئة، كما نستطيع أن نقول السّماء زرقاء. الشمسُ دافئة، ومن الجلي أنّ الصيغة الثانية تماثل الصيغة الأولى من حيث الدلالة رغم تجردها من أداة العطف»[1]، فالدلالة هي الأهمّ، أما الروابط النحوية قد توجد أو لا توجد.

وقد أدرج كوهن نوعين للوصل:

ـ واو العطف ولا النـافية المعطوفة على نفي سابق «يدلان على الوصل الخالص»[2]، ويسميه محمد خطابي الوصل الإضافي.

ـ لكنْ، على سبيل المثال، «تدل على التعارض»[3]، ويسميه محمد خطابي الوصل العكسي.

كما تحدّث كوهن عن **الإحالة النصية والتكرير** لما قال: «نلاحظ من زاوية أخرى، وفي أغلب الحالات، أن الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة، ويتم ذلك إما بشكل مباشر وإما بواسطة ضمير»[4]. يكون التكرير، حسب ما نفهم من كلام كوهن عندما «الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة»[5]. والتكرير، حسب خطابي، نقلا عن هاليداي ورقية حسن: «شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.
(٢) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٧ و١٦٨.
(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦٨.
(٤) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.
(٥) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف له ...»[1] أما الإحالة النصية، فتكون عندما نحيل على الكلمة السابقة لا بشكل مباشر ولكن «**بواسطة ضمير**».

ولنقارن بين كلامي جان كوهن ومحمد خطابي بخصوص الإحالة النصية الذي نقله عن هاليداي ورقية حسن. قال: «تعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثمّ لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه»[2]. في حين يقول كوهن عن الإحالة والتكرير: «وهذا لا يشكّل قاعدة بل هو نتيجة للمقتضيات الدلالية المضمرة.»[3] ولنا أن نلاحظ مدى التطابق أو التوافق بين الإشارتين.

غير أن كوهن لا يستعرض هذه الأمور إلا ليبين أنها المعيار تمهيداً لرصد قوانين الشعرية والانزياح المتعلقة بخرق هذا النظام النحوي التركيبي الصوري والمعياري.

ج. الترابط في المعيار

لقد تحدث فان دايك عن الترابط Connexité في إطار لسانيات النص والخطاب سنة ١٩٧٧ في كتابه النصّ والسياق Text and Context، وهو مفهوم متعلق بمستوى الدلالة. وتحدثت عنه الكتب التي سبقته بقرون في الشرق والغرب.

ما يهمّ هنا هو أنَّ جان كوهن تحدث عن الترابط في هذا الكتاب السبّاق إلى لسانيات النص والخطاب.لكن لم يكن غرضه أن يُنظّر للترابط وإنما أن يستعرض معاييره لكي يصلَ إلى الانقطاع.

يرى كوهن أنّ تسلسل الأفكار وترابطها «إنما هو خضوع للعقل الكلّي. بمجرّد

(١) محمد خطابي، ص ٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

ما تفقد الأفكار تسلسلها يحكم عليها بأنها غير معقولة. ويقصّ علينا ليفي بْرول كيف تحوّل إلى دراسة الفكر البدائي بقراءة كتاب صيني قديم ينعدم فيه هذا التسلسل في الأفكار. إنَّ العقل هو قبل أيّ شيء تسلسل. وبهذا لم يتجرإ الكلاسيكيون أبداً على استعمال الانقطاع»[1].

نزيدُ على هذا، أنّ العقل في اللغة العربية من الفعل عقل أي رَبطَ، وعمل العقل يتمثل في الربط. على أنَّ جان كوهن ضمنيا يعدّ الانقطاع عبقرية من الشّاعر ودليلاً على الذكاء الشّعري الذي ذكره في موضع آخر من الكتاب، ومظهراً من مظاهر الشعر العظيم. وما دمنا في مجال الشّعر، لا المنطق أو الخطاب العلمي، فالانقطاع من مميزات الشّعر يقويه ولا يضعفه. ولا ننسى أنه اتخذ كتابات العلماء معياراً للانزياح.

ابتدأ كوهن بجملة (لقد عانى من الزكام والأسبوع المنصرم)، وعلق عليها بأنه لا يمكن قول ذلك، بدعوى أنه «ليسَ للطرفين المكمِّلين نفس الوظيفة أي الظرفية»[2]. ويؤكد على أنه «أول ما ينبغي لهذه الموصولات هو أن تنتمي إلى نفس المقولة»[3].

لنقرأ هذه الأمثلة من كتاب محمد خطابي:

١. جون أعزب، فهو إذن غير متزوج.

٢. جون أعزب، إذن فقد اشترى كثيراً من الأسطوانات.

٣. جون أعزب، وإذن فأمستردام هي عاصمة هولاندا.

الجملة الأولى مقبولة والثانية أقلّ مقبولية والثالثة غير مقبولة.[4]

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٤.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٩.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

(٤) محمد خطابي، ص ٣١.

كذلك قدم جان كوهن أمثلة تشبه السابقة، وانطلق من تحليل مثالين غير مقبولين.

قال: «فلنأخذ الصيغتين التاليتين:

يهطل المطر و٢ و٢ يساوي أربعة.

بول أشقر وشريف.

لا مأخذ على الصيغتين من وجهة نظر نحوية خالصة. إن أداة العطف الواصلة تربط كلمتين منسجمتين نحويا، جملتين في الحالة الأولى، وصفتين في الحالة الثانية. ومع ذلك فإنّ هذه الصيغ، شأنها شأن مثيلاتها التي يتم الاستشهاد بها في فعل الإسناد تتركُ في نفس المتلقي شعوراً قويّا بالتنافر»[١].

وقد سبقت الإشارة من عبد القاهر الجرجاني إلى ما ورد سابقاً، وذلك في باب الوصل والفصل، قال: «واعلم أنه كما يجب أن يكون المحدث عنه في إحدى الجملتين بسبب من المحدث عنه في الأخرى. كذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني مما يجري مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر عن الأول، فلو قلت: (زيد طويل القامة وعمرو شاعر)، كان خلقا، لأنه لا مشاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر، وإنما الواجب أن يقال: (زيد كاتب وعمرو شاعر) و(زيد طويل القامة وعمرو قصير)»[٢].

في حين يقدم كوهن تحليلاً لجملة قريبة، يقول: فالصيغة «(بول أشقر وكبير) جملة يتحقق فيها الاتصال، في حين تبدو الجملة (بول أشقر وشريف) غير متناسبة، وذلك لأننا في الصيغة الأولى نجد المسندين معا يرتبطان بنفس المسند إليه الحقيقي الذي هو شخص بول الملموس، بينما في الصيغة الثانية يسند أحد المسندين إلى الشخص الملموس والمسند الآخر يسند إلى الشخص في بعده النفسي»[٣]. يسمي

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٩.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٢٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦٨.

كوهن هذه الظاهرة بالانقطاع، والانقطاع ليسَ فقط بين الجمل بل قد نعثر عليه داخل الجملة الواحدة كما يقول. وهو خرق دلالي في الوصل بين جملتين، سيقدّمه كوهن فيما بعد على أنهُ صورة، أي إنه ذو طاقة شعرية لكنه مشروط بالانسجام.

يقدم كوهن أيضا مظاهر أخرى للخرق الدلالي، منها ما «يحصلُ في جمل يتمُّ الوصل فيها بين لفظتين تتضمنُ إحداهما الأخرى، كما تكونُ إحدى اللفظتين جنسا والأخرى نوعاً لها. أو تكونُ إحداهما تمثل الكلّ والأخرى الجزء. إننا لا نستطيع أن نقول **أوربا وفرنسا أو الحيوان والكلب**»[١]. فلا بدَّ من ربط الكلّ بالكلّ والجزء بالجزء، وما يقاس على ذلك. لكن، «مع ذلك، فإنَّ الشاعر لا ينفر من هذه العبارات»[٢].

كما سبق، كانَ هذا مجرّد عرض من كوهن للمعيار السّائد وللقواعد اللسانية، ولم يعدّه كوهن مقوّما للشّعر أو مظهراً لضعفه. إنما كانَ يُمهّد لظاهرة الانقطاع بين الجمل، كانزياح، وسيميّز الشعري منه وغير الشّعري.

٣. مقاومة نحو النص

أ. انحراف الإحالة المقامية

لم يتناول جان كوهن الإحالة المقامية في الفصل الخاص بالوصل، لكن خصّص لها جزءا مهما من نهاية فصل التحديد. عموماً، هما فصلان متعلقان بالدلالة. وكان كوهن واعياً بسبقه إلى دراسة الإحالة حين قال: «سنتعرض الآن لنوع من الصّور لم يتمّ تسجيله، حسبَ ما نعرف، من طرف البلاغة. ونحن لن نعمل فقط على ضبط هذا النوع من الصّور، ولكن سنعمل أيضا على إثبات وجوده. إن الأمر يتعلّق بنمط جديد لا يعتمد على الاختلاف بين عنصرين، ولكنّه يعتمدُ على غياب واحد منهما»[٣].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

(٣) ب. ل. ش.، ص ص ١٤٨ و١٤٩.

ولم يتناول الإحالة المقامية بالمعنى المعياري المتداول، ولكن باعتبارها صورة، فإذا كانت الإحالة المقامية في لسانيات النص تشيرُ إلى ما يوجدُ خارج النص فإنها في الشعرية لا تحيلُ إلى أيّ شيء أي تنزاح عن المعيار. وإذا كانت مهمة مشيرات التلفظ هي التحديد فهي تؤدي في القصيدة، بشكل انزياحي، مهمة اللاتحديد فتتحوّل إلى صورة فنية: «تمتاز الصورة التي نخوض فيها الآن، بالعكس من ذلك، بانعدام عنصر يقع خارج الجملة أي في السياق أو في المقام. ولهذا السبب فإنَّ هذا النوع من الصّور ينفلت من تحت أعيننا»[1]. ويشرح كوهن هذا الأمر أكثر كالتالي: «فلو أخذنا جملة مثل: «لقد جاءَ بالأمس»، لبدت لنا عادية تماما. والجملة، لأجل إنجاز وظيفتها بشكل عادي، تستلزم وجود عنصر خارجها ذلك العنصر الذي يكون دائم الحضور في النّثر، أما الشّعر فإنّه يُسقطه في الكثير بواسطة نقص مطّرد يعتبر بالضبط مصدر تشكل الصورة»[2].

لقد درس كوهن الإحالة المقامية ولكن في إطار الشعرية، أي باعتبارها صورة. وما زلنا نؤكد على أنّ الاتساق في الشعر لا يجب أن يُدرس وفق النمط المعياري، ولكن علينا النظر في جوانب مقاومة الاتساق في القصيدة وخلقها لطرق جديدة للاتساق غير المعروفة في النثر والمستعملة فيه.

يقول الأزهر الزناد: إنَّ «الملفوظ عندما يُنجز، إنّما يحيلُ دائماً على المتلفّظ من حيثُ يُنجزه، ذلكَ أنّ الجامع الأساسي في النصّ هو ذات المتلفظ، إذْ يُمثّل الحقيقة الفيزيائية القارّة التي يصدر عنها النصّ. فإذا ما تعدّد المتلفّظون في المقام، مثل ما يجري في المحاورات العادية أو النّصوص المسرحيّة، تعددت الإحالات على الذوات المُختلفة تعدّد النّصوص الفرعية، لم تَجتمع هذه النصوص جميعها في مستوى أرقى هو ذات الكاتب المسرحي أو المخرج أو المقام الجامع. يحيلُ النصّ على المتلفظ بوسائل

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٤٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٤٩.

الإحالة اللغوية (المضمرات)؛ ويتوفّر هذا في نصوص الترجمة الذاتية والمذكرات وغيرها من النّصوص التي تقوم على ضمير المتكلم»[1].

ولن نجدَ اختلافا بين المعلومات التي ساقها الأزهر وبين الأفكار الموجودة في هاتين الفقرتين من كتاب كوهن:

«يوجدُ في اللغة صنف خاصّ من الوحدات، يطلـقُ عليها جِسبرسَن اسم Shifters [إشاريات] وهو يعرّفها: «بأنها صنفٌ من الكلمات يتغيّر معناها بتغيّر المقام» والمثال النمط، على هذا، هو الضمير. فالضمير **أنا** يدلّ حسب القانون، على الشخص الذي يبثّ الرّسالة. إلا أنّنا نرى أن هذه الإشارة تظلّ ناقصة. فالضمير أنا (عكس الاسم الذي يشير إلى شخص بعينه) يمكن أن ينطبق على أيّ كان. ولأجل رفع الالتباس تنبغي معرفة هذا الذي يبث الرّسالة. هذا الإخبار يزّودنا به المقام في اللغة المنطوقة: الباث هو الذي يتلفظ بالأصوات.

إلا أنَّ القصيدة شيءٌ مكتوب، واللغة المكتوبة تتحقّق خارج المقام. من هنا فإنّ الرسالة بنفسها هي التي يجب أن تزودنا بالخبر اللازم، ولا يمكن للضمير أن يعوّض، بالفعل، الاسم في الخطاب المكتوب، إذا تحقّق الاسم في السياق. إنّ اللغة المكتوبة تجسّد بهذا حدّا معيّنا من الحشو بالعلاقة مع اللغة الملفوظة أو المنطوقة. الرسالة تحمل بالضرورة توقيعاً، كما أنّ السيرة الذاتية تحمل اسم المؤلِّف. أما في الرواية المكتوبة بضمير المفرد المتكلم أنا فإن هذا الضمير يشير إلى كائن وهمي ما في ذلك شك. ولكن هذا لا يمنع من الإشارة إليه ومثوله داخل السياق»[2].

مَن يقول أنا في هذه الأسطر من قصيدة لأحمد المجاطي؟

أَنَا المنسيُّ عندَ مقالع الأحجارْ

---

(١) نسيج النص، ص ١٢٤.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٠.

وتحتَ الصخْرةِ الصّمّاءِ

تأكُلُ من شرايِيني مساميرُ الدخانِ

أكادُ لا أصحو ولا أغفو[1]

هنا «القصيدة لا تقولُ شيئاً لأجل الإجابة عن هذا السؤال. إنَّ الضمير لا يشير إلى أية إحالة في السياق. وبدون شك فإنّ القصيدة ممهورة بتوقيع، ولها مؤلّف هو شخص محدّد»[2]. لكن لا شيءَ يدلّ على أن المتكلم هو الشاعر.

لنأخذ أيضاً «هذا النّداء الشّعري الذي يشير إلى المتلقي، ولكن بطريقة ناقصة مرّة أخرى.

بُنيّتي أختي

احلمي بالنّعومة

إلى من توجّه هذه الكلمات؟ إلى امرأة ما في ذلك من شكّ. إلا انَّ القصيدة لا تزوّدنا بأكثر من هذا عن هويتها. إنَّ ـ البنيَّة ـ الأخت تظلّ امرأة دون اسم، ودون ملامح، إنها «غير المسمى» شأنها شأن ذلك الذي يوجّه إليها الخطاب»[3].

تَكمن مشكلة الإحالة المقامية في القصيدة كونها مكتوبة. أو لنقل مع القائل: «تتبدى القصيدة على أنّها منطوق، لكنّها منطوق صوتٍ حالته مُبهمة غيرُ محدّدة. وأن تقرأ قصيدة، هو أن تضع نفسك في موقع الذي يقول هذه الكلمات أو أن تتخيّل صوتاً آخر يقولُ هذه الكلمات؛ وكثيراً ما نقولُ إنَّه صوت الراوي أو المتكلم الذي بناه المؤلِّف»[4]. بهذه

---

(١) أحمد المجاطي، **ديوان الفروسية**، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص ١٠٥.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥١.

(٤) جونثان كالر، **النظرية الأدبية**، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٩١.

الخاصية تصيرُ القصيدة أكثر قرباً من المتلقّي، فإذا كان في القصة تتلبّسه شخصية ما أو يلبسها، فإنّه في القصيدة يأخذ زمام الصوت فيصير متلفّظاً لا متلقيّا بالتصوّر التقليدي. إنّ «القصيدة شيءٌ مكتوب وهي تتظاهر بأنّها منطوقة. وهي بهذا تُعطّل قاعدة عامة لاستراتيجية الخطاب. إن الخطاب ملتزم بتمكين المتلقّي من جملة من الأخبار التي يتطلّبها. إلا أنَّ الحرص على الاقتصاد يجعل المتكلّم يحذفُ أخباراً يستطيعُ المتلقّي استنباطها من المقام. وهذا نفسُه ما يحصل في القصيدة مع الاختلاف فيما يتعلّق بالمقام، لأنها في حالة القصيدة يكونُ هذا المقام غائباً. من هنَا فإنَّ الكلمات التي تهيأ لأجل التحديد تصبح عاجزة. إنّها تشير دونَ أن تشير. وهذا ما يحصلُ مع أسماء الإشارة»[1].

هذا الكلام إذا أردنا تطبيقه على القصيدة العربية، وجب التفريق بين لحظتين: القصيدة العربية التقليدية والقصيدة الجديدة. إن الشّعر العربي القديم، كما الكل يعرف، قصيدة مناسبية غالبا ما تقالُ في سياق معروف. أما القصيدة بعد شوقي وحافظ، أي ابتداءً من الرومانسية، بدأت تنسلخ عن المناسبات، فصارت مكتوبة.

قال كوهن: «إنّها تشير دونَ أن تشير. وهذا ما يحصلُ مع أسماء الإشارة»[2]، هذا ينطبق على الشعر العربي المعاصر وعلى القصيدة الغربية التي يتحدث عنها كوهن. لكن في الشعر العربي القديم نعرف من المتلفظ ومن المتلفظ المشارك وعلى من تحيل الضمائر وأسماء الإشارة. لنأخذ هذه الأبيات الرائعة للفرزدق:

هَذا الّذي تَعرِفُ البَطْحاءُ وَطْأتَهُ	وَالبَيْتُ يعْرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ
هذا ابنُ خَيرِ عِبادِ الله كُلّهِمُ	هذا التّقيّ النّقيّ الطّاهِرُ العَلَمُ
هذا ابنُ فاطمَةٍ إنْ كُنْتَ جاهِلَهُ	بِجَدّهِ أنْبِيَاءُ الله قَدْ خُتِمُوا
وَلَيْسَ قَوْلُكَ: مَن هذا؟ بضَائِرِه	العُرْبُ تَعرِفُ من أنكَرْتَ وَالعَجمُ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٢.

فالمتلفظ هو الفرزدق، لكنّها تـتحول مباشرة بعد إلقائها ويصيرُ المتلفظ هو المتلقي المباشر والمتلقي الكوني أيضا. والقصيدة ليست تعبيراً عن وجهة نظره فحسب، بل أعدّها لتكونَ تعبيراً عن وجهة نظر المتلقّي. فالفرزدق، بذكاء شديد، قام بتوظيف الامحاء التلفظي، ولم يتركْ أية قرينة تشير إليه. والامّحاء التلفظي «خُطّة تسمحُ للمتكلّم بأن يوهم بأن لا أثرَ له في الملفوظ وتتيحُ له أن يُضفي مُسْحةً من الموضوعية على خطابه»[1]. وبالنسبة للإشاريات [اسم الإشارة: هذا، اسم الموصول: الذي، الإحالة: ضمير الغائب] فإنها تحيلُ على شخص حاضر فيزيائيا ومحدّد معلوم هو زين العابدين عليّ بن الحسين بن أبي طالب رضي الله عنهم. أما المخاطب فهو هشام بن عبد الملك، ويحيلُ عليه ضمير المخاطب (قولكَ، أنكرت).

بالنسبة للمحددات الزمانية، «غدا، مثلاً، تدلّ على اليوم الذي يلي زمن التلفظ، بالرسالة؛ أمس اليوم السابق له. ولكن السياق، هنا أيضاً وفي غياب المقام، هو الذي ينبغي أن يزوّدنا بالمطلوب. وهذه هي المقتضيات التي لا يحترمها الشّعر هي الأخرى»[2]. إنَّ هذه المحددات الزمانية، رغمَ وجودها في القصيدة، فإنَّ «استعمال الشاعر لهذه الكلمات يتم بشكل يقلب وظيفتها لكي تصبح وظيفتها اللاتحديد بدل التحديد»[3]. الأكثر من ذلك أن هذه الكلمات التي عادةً تشير إلى يومٍ بعينه، «تشير إلى كلّ الأيام ولا تشير إلى أي يوم»[4]، وقدْ أراد لها الشاعر ذلك لكي تظلّ القصيدة دائما سابحةً في المطلق وأن تصبحَ صالحة لكلّ زمان وكلّ سياق يستدعيها.

---

(١) محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي، تونس، ودور نشر أخرى، ط١، ٢٠١٠، ص ٣٧.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٣.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٣.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٥٣.

أما بالنسبة للمحددات المكانية، فهي أيضاً تحدّد دونَ أن تحدّد، هذا اللاتحديد يكسب القصيدة بهاءً يرتفع كثيراً عن النثر، فليست مهمة الشعر أن يقدّم معلومات أو أن يحدّد، إنّه عالم جوهري لا وجودي. يقدّم كوهن هذا المثال:

فَلنذهب إلى هناكَ حيث سنعيشُ سويّاً

«إنّ هناك تشيرُ بسبب انعدام الإشارة إلى هنا في السياق إلى كلّ الأماكن ولا تشير إلى أيّ مكان، إلى أي مكان خارج العالم وفي مكانٍ آخر والذي هو كذلك بالطبيعة بفضل نوع من الغياب الذي لم يعد معاكساً للحضور.

فريد هو تأثير هذه الصورة القائمة على مجرّد الفقد. إنها كفيلة بأن تحوّل الوجود إلى جوهر، والنسبي إلى مطلق»[١].

يتطرّق كوهن أيضا إلى اللاتحديد في أسماء الأعلام، فثمة قصائد فيها أسماء أعلام دون أن تشير إلى شخص محدّد. ويقدّم هذا المثال:

قلْ لي يا أكاطْ أيطيرُ قلبك أحياناً؟

بعيداً عن المحيط الحالك، عن المدينة القذرة.

عن محيط آخر حيث يشرق الضياء (بودلير)

إن القصيدة لا تقولُ شيئاً عن أكاط، ولا مجال للفرضيات. «إنه اسم امرأة، إلا أنه لعدم انطباقه على امرأة بعينها فإنه يحيل على كلّ النساء ولا يحيلُ على أية امرأةٍ. أكاط ليست امرأة بعينها معروفة من طرف المؤلّف، ونحنُ نجهل هويتها. إنّها ليست مع ذلك أية امرأة. نستطيع باستعمال كلمات سوِرْيو تسميتها امرأة جوهرية ومطلقة»[٢].

ولعلّ الأمر أوضح في الشّعر العربي القديم، لقد استعمل الشعراء الجاهليون

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٤.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٤.

أسماء نساء كثيرات دونَ أن تحيل على واحدةٍ بعينها، فتصبحُ القصيدة في كلّ النساء. وهناك مثال واضحٌ استغلّ لعبة اللاتحديد هذه هو مثال مقطوعة الشّاعر مسكين الدارمي: (قل للمليحةِ في الخمار الأسودِ)؛ لقد تعمّدت القصيدة، لأغراض تجارية نعرفها، أن لا تحيلَ على امرأة بعينها فكلّ من تلبس الخمار الأسود مليحة.

وانظر إلى الأعشى حينَ يقول:

ودّعْ هريـرةَ إنْ الركبَ مرتحلُ   وهـلْ تطيقُ وداعاً أيها الرّجلُ؟

أضفت هذه الشفافية الداخلية على مطلع معلقة الأعشى لمسة سحرية شاعرية. إنَّ الخطاب هنا لا يحيلُ إلا على الشّاعر نفسه وإنِ استعمل غير ضمير المتكلّم، لقد تحقّقت الشعرية بالاستعمال المنافر للضمائر من المتكلم إلى المخاطب فصار هو نفسه مخاطباً.

نلخّص مسألة الإحالة المقامية في القصيدة في التلاعب بوجهتها وفي الانزياح عن التحديد الذي تقوم به عادةً المشيرات المقامية إلى اللاتحديد، «والغاية هي شحنُ الكائنات والأشياء التي تملأ العالم الشعري باللاتحديد»[1]. وليسَ مطلوباً من القصيدة أن تحدّد أو تقدّم معلومات فالمطلوب منها هو الأداء اللغوي والجمالي.

ب. الانزياح التركيبي وخداع الروابط

تناولَ كوهن ظاهرة فريدةً خاصّة بالخطاب الشّعري، ولنسمّها الانزياح التركيبي وخداع الرابط. فإذا كانت «(لكن)، على سبيل المثال تدلُّ على التعارض»[2] في النّثر والخطابات العادية، فهيَ في الشّعر لا يجبُ أن تكونَ كذلكَ إذا استعملت. لقدْ خصّص أوزفالد ديكرو جُهداً عظيماً لدراسة لكن Mais وقوتها الحجاجية من منطلق لساني،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٨.

لكن الشّعر لا يلتزم بمنطق الحجاج. يكمن الانزياح في استعمال لكن بطريقة مغايرة وعكسية، «ومن هنا فإنَّ الانزياح يمكن أن يحصلَ ليسَ لمجرّد عدم انسجام طرفي الوصل، ولكن يحصل بعدم تعارضهما»(١).

سنقدّم مثالاً توضيحيا على أن نقدم بعده مثالاً من طرف كوهن، وهو:

سعادُ فاتنةٌ لكنّها قمرٌ

إن «لكن» توهم بأنَّ الفاصلة الثانية ستأتي بخبر سلبي لأن الفاصلة الأولى إيجابية، لكنها تكسرُ أفق انتظار القارئ وتولّد الشّعرية الناتجة عن استعمال الرابط استعمالاً غير عاديّ. وفي الشّعر العربي القديم استعملت أداة الاستثناء (إلا وغيرها) على نحو مغاير من خلال المدح بما يشبه الذمّ.

يقول كوهن: «لقد كانَ أَندريهْ بروتون يفضّل بيتاً دونَ غيره من بين كلّ أبيات رامبو. وهذا البيت هو:

ولكن كَمِ الرياحُ منعشة

فلنعد البيت إلى سياقه.

كلّ الطرقات بأسرارها المنفّره
طرقات بوادي الأزمنة القديمة
والحصون المزارة والجنان المهمهْ
في هذه الأماكن تُسمعُ
أشواقُ الفرسان الصّعاليكِ التّائهينْ
ولكنْ كم الرياحُ منعشهْ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٨.

إنَّ نقاوة الرّيح لا تعارضُ، للوهلة الأولى، ما تقدّم. إنَّ التعجّب رغمَ أنّه لم يكنْ متوّقعاً يكسبُ نقاوة الرّيح قوّةً جديدة»[١].

لم يرَ كوهن اتساق الخطاب الشّعري في استعمال الروابط، ولا شعريته في الالتزام الحرفي بنحو النص. واستنتاجاته بهذا الخصوص جديرة بالاهتمام، فالذين ذهبوا إلى دراسة الاتساق في القصيدة وعللوا قوة تركيبها إنما عملهم لا يتناسب وخصوصية الخطاب الشعري.

د. مقاومة الاتساق وشّعرية القصيدة

الوصل عند كوهن، بمعنى الجمع، أي عندما نجمع جملتين فأكثر. ولم يصرّح كوهن بأنَّ الوصل من مميزات الشعر. لقد حافظت الكلاسية الغربية على الاتساق والترابط، بينما صرح بأنهُ «ابتداءً من الرومانسية بدأ الشّعر العظيم باستعمال الانقطاع كمقوّم دائم الحضور»[٢]. ولا بدعَ أنْ يقولَ كوهن هذا، فجوهرُ عمله في هذا الكتاب يتلخّص في مفهوم الانزياح الذي يشمل كلّ ما يخصّ الشعر بما في ذلك نحو النصّ.

مع ذلك يُطرحُ السّؤال مُجدّداً، لعدم قبول مجرّد الاكتفاء بما قاله كوهن، وهو:

ـ أيُعدُّ الاتّساق عامل قوةٍ أم ضَعفٍ في الخطاب الشّعري؟

الإجابة عن هذا السّؤال ليست بالأمر السهل والبسيط. وليست بأن نقول عامل قوة ولا بأن نقول عامل ضعف كذلك؛ ففي يد الشّاعر جعلُ الاتّساق قوة وعدم الاتّساق قوة كذلك. والأمر يختلف من عصر لعصر، ومن اتجاه لاتجاه. ومن نمط لنمط؛ فإذا كانت القصيدة حجاجية، مثلاً، كانَ الاتساق ضروريا فالحجاج يقوم على التنظيم والترتيب والتدرج وغيرها من العمليات الترابطية. كذلك بالنسبة للقصيدة التي يغلبُ عليها السّرد، ولنقرأ هذا المقطع المعنون بـ«الوصول» لأحمد المجاطي:

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٢ و١٦٣.

تَعثَّرَ ذلكَ السَّكرانُ
في شَفتيهِ وانكفأَ
ومَسَّحَ شَظيةَ المِرآةِ
في أحزانِهِ فَرأى
جَنازَتهُ
شِفاهاً تَمضغُ الصَّلواتِ
نَجماً صَاحَ وانْطفأَ
وأفلتَ من يديهِ
حُلمُ داليةٍ ومِسبحةٍ
وأُمٌّ تَنشرُ الأثوابَ فوقَ السَّطحِ
فامتلأَ
نُباحاً
أَطْبقَ الجَفْنينِ
عضَّ لِسانَهُ
ونأى[1]

لقد أدّت هنا وسائل الاتساق دوراً عظيما للسّرد، وإلغاؤها ينسف جمالية هذا المقطع القائم على توالي الأحداث وترتيبها بواسطة الوصل منذُ الوصول (العنوان) حتى الابتعاد (نأى)، كما قامت الإحالة النصية بتجلية الصورة التي راهن الشاعر على وضوحها وشفافيتها. بينما قد تكون مقاومة الاتساق هي الناجحة شعريا في نصّ آخر.

---

(١) **ديوان الفروسية**، ص ص ١١٥ و١١٦.

في الشّعر العربي القديم، كانَ يعدُّ عيباً تعلق ببيت بآخر، فكلما كانَ البيت تاماً معنويا، كلما كانت القصيدة جيدةً، على أن يكونَ هناك انتظام بين الأبيات.

وفي شعر الحداثة «كلما اندمج الشعراء في استراتيجية الحداثة الشعرية أو علقوا في أدبياتها كلما زادت مقاومتهم للتوازن باعتباره تأليها للشكل القديم»(١).

في المجمل، فإنه يتعارض الاتساق التام مع شعرية القصيدة:

- **أولاً**: لأن الاتساق مرتبط بالنص النثري أساساً.

- **ثانياً**: لأن لنحو النصّ قواعد ثابتة وواضحة في حين أن القصيدة تستمد شعريتها من الانزياح بكل أنواعه وخرق المألوف والتمرد على السّائد خاصّة الشعر الحديث، تحت مبدإ كوهن: «إذا كانت هذه الطريقة شائعة فلا يمكن اعتبارها صورة»(٢).

- **ثالثاً**: لأن الشعر إيقاع، في حين «يجعل حضورُ أداة العطف ومع بداية كل جملة الخطابَ ثقيلاً جدّا، لذلك يميل الكلام إلى مجرّد القران»(٣). وهذا مجرّد مثال من كثير. فيكونُ ما هو امتياز للنصّ النثري ونسيجه عيباً في النصّ الشّعري.

لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «الحروف» لأحمد المجاطي:

نفطٌ على قمَرٍ
نهدٌ على حجرٍ
قيدٌ على مطَرٍ
وتنهمرُ الحروفْ

---

(١) محمد العمري، «البنية الإيقاعية للشعر الكويتي»، ضمن: **الأدب الكويتي خلال نصف قرن ١٩٥٠ - ٢٠٠٠**، ج١، دولة الكويت، ٢٠٠٨، ص ١٤٠.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

إن الأسطر الثلاثة الأولى من المفترض أن يكون بينها واو العطف لكن ألغاها الشاعر لأنّها ستضعف المقطع شعريا، بينما قام التوازي بوظيفة الربط عن طريق الإيحاء به بواسطة تكرار بنية صرفية في الأسطر الثلاثة. أما حرف الواو الذي في السّطر الرابع فقد استعمل استعمالا انزياحياً فقد حلَّ محلَّ «لكن».

وهذه بعض الظواهر الأخرى المتعلقة بتحقيق الشعرية عن طريق مخالفة الطرق العادية للاتساق:

ـ الإحالة

أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

قامَ الشّاعر بتكرار الاسم (أمّ) ولم يقم بالإحالة عليه (وقهوتها ولمستها). يكمن السبب الرئيس في كون الإحالة ستقتل هذا المقطع، فهو يستمد شعريّته من هذا التكرار لعبارة أمي وبدونها يفقد الشّعر ماءه. كذلك تم تكرار هذه العبارة لأنها موضوع الخطاب، ولأنّ الشاعر يريد نطق هذه العبارة العزيزة قدر الإمكان. لكن يتّسق المقطع في النهاية عبر التكرار دلالة وإيقاعا.

ـ الوصل

إنّ ما يصحّ في النثر ليسَ بالضرورة يصحّ في الشّعر، ومنه أدوات الربط، مثل: أيضاً، كذلك، وبما أنّ ... فهي مستهجنة فيه. وإذا كانَ تكرار حرف العطف (الواو) عيباً في النثر فهو امتياز في الشّعر.

ولدينا حالة أخرى، هي أسطر شاعر المغرب أحمد المجاطي في بداية قصيدة «وراء أسوار دمشق»:

وحينَ تجلّتْ

وحينَ تمازجتِ الرّيحُ والخمرُ فيها

وأمست ولادةَ حرفٍ

وفرحةَ بدءٍ

وفجرَ قصيده[1]

فكما نلاحظ، يقتضي الوصل وجود الجملة الأولى فنقوم بوصلها بجملة ثانية، لكنّ في المقطع نجد الجملة الأولى تشتمل على أداة وصل دون أن يسبقها شيء، وهذا يعد انزياحاً عن المعيار، وشعرية قائمة على رفض الاتساق.

وتبتدئ بعض قصائد محمود درويش بهذا الواو الذي لا يقوم بأيّ ربط، نذكر منها بداية قصيدة «لوصف زهر اللوز»:

ولوصفِ زهر اللوز، لا موسوعةُ الأزهار

تسعفني، ولا القاموسُ يُسعفني ...[2]

فيما تقومُ قصيدة المجاطي «السقوط» على عدم استعمال العطف واعتماد القران فقط:

تلبسني الأشياء

حينَ يرحلُ النهارْ

تلبسني شوارع المدينه

أسكنُ في قرارة الكأسِ

---

(١) ديوان الفروسية، ص ص ٨٧ و٨٨.

(٢) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، الأهلية، عمان، ٢٠١٣، ص ٤٥.

أحيل شبحي

مرايا

أرقصُ في مملكة العرايا[1]

لكنَّ هذا الشّكل ليسَ صوريا غيرَ دالّ، لا بدَّ من ربط هذا الخيار بموضوع الخطاب في القصيدة وأفكارها.

يعدُّ استعمال الوصل، أو على الأقل الإكثار منه، من العيوب التي يمكن أن تؤثر على جودة القصيدة. إنّ الشعر يرفض كل ما يميز النثر ويسعى إلى الابتعاد عنه قدر الإمكان، وهو بناء على ذلك يرفض الاتساق أو يسعى إلى التقليل منه. وكذلك نجدُه يُكثر منها على غير العادة في بعض القصائد. كلّ هذا راجع إلى طبيعة الشّعر المتطرّفة.

---

(١) ديوان الفروسية، ص ٦٣.

الفصل الخامس
مبادئ الانسجام وخصائص الخطاب

١. القارئ في القصيدة

لا يُمكن الحديث عن الانسجام دونَ الحديث عن المتلقّي/ القارئ. ولا بدّ، من منطلق منهجي، أن نبحث في كتاب جان كوهن عن نظرته للقارئ، وعن ملامحه فيه، وعن دوره في صناعة الشعرية والانسجام. لأنَّ الانسجام خاصية مرتبطة بالمعنى الذي يصل إليه القارئ بعد تأويله للخطاب الشّعري، وليسَ خاصيّة للخطاب. والقارئ هو الذي يقرّر ما إذا كانَ الخطاب منسجماً أو ليس كذلك.

ولم يربط كوهن بين الترابط التام وبين شِعرية القصيدة في كتابه قط، ولم يربطها بعدم إمكانية الانسجام، بل اختزل الشعر العظيم في «هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى ثم من فقدان المعنى إلى المعنى»[1]، بحيث تترك مساحة كبيرة لتدخل القارئ.إنّه يعطي للقارئ مركزية في الخطاب الشّعري، فهو الذي يقرّر ما إذا كانَ منسجماً وبالتالي شعريّاً. ويرى أنه «لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[2].

---

(١) ب. ل. ش.، ص١٦٥.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

إنَّ انفلات المعنى مطلوب في الخطاب الشّعري[1]، فلا يعطى جاهزاً وإنّما يتمُّ إشراك القارئ الذي يبني انسجام الخطاب ويتعرّف على مكامن شعريته[2]. والمعنى الذي يتوصّل إليه القارئ يكونُ ألذَّ من الذي يقدّم له؛ إنه نتاجهُ الذي حصلَ عليه من منطقةٍ كلّما عظمَ الجهدُ كلّما كانت أعمق.

يرى جان كوهن أن «القصيدة تتوجه أكثر من أيّ جنس أدبي آخر إلى ما يسميه الأنجلو سكْسُونيُون **القارئ الحاذق**»[3]. ويتّفق كوهن مع منظور في لسانيات النص عندما يقول: «إذا لم تكن القصيدة مفهومة من طرف الجميع فإنَّ الخطأ ليسَ كامناً فيها، كما أنه ليسَ الخطأ خطأ النص العلمي إذا ظلّ غامضاً لدى الكثيرين»[4]. ولا أدلّ على ما قاله كوهن هنا من الموقف العربي القديم لأبي تمّام الطائي، في ذلك الحوار الشهير والمكثف والدال:

---

(١) يقول عبد القاهر الجرجاني: إنَّ «المعنى إذا أتاك ممثّلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف». (عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ت. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص ١٠٦.)

(٢) على غرار الشعرية، تراهن نظرية الحجاج من المنظور البلاغي على استراتيجية إشراك المتلقّي في صناعة الانسجام، ينقل عبد الله صولة عن روجي بوتيي Roger Bautier قوله: «النتيجة الضمنية التي يترك أمر استنباطها للمتلقي نفسه أبلغ أثراً في نفسه من النتيجة المصرح بها من حيث أن المساهمة المطلوبة في استخراجها تؤدي إلى جعله لا يعتبر النتيجة مفروضة عليه من الخارج وإنما يعتبرها نتيجته هو شخصيا».(عبد الله صولة، كتاب الأيام لطه حسين: خطابا حجاجيا، ضمن **أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص**، كلية الآداب، منوبة ـ تونس، أبريل ١٩٩١، ص ٣١٧.)

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٩٩.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٩٩.

ـ لم تقول مالا يفهم؟

ـ لم لا تفهمان ما يقال؟

إنَّ الانسجام ليسَ «في النهاية، خاصية لسانية للملفوظات، لكنه نتاج نشاط تأويلي»[1]، والكفاءة التأويلية تختلف من قارئ إلى آخر.

ويستمد هذا القارئ الحاذق، عند كوهن، هويته من وجود **ذكاء شعري** عند الشاعر يتوجّب وجوده عند القارئ. فالشّاعر يحدد متلفظه المشارك وقارئه الضمني سلفاً. كذلكَ بالنسبة للذخيرة الشعرية والمعرفية، فذخيرة القارئ يجب أن تقترب من ذخيرة الشاعر المعرفية في السياق الثقافي نفسه خاصة، كذلك يفرض الشعر المعاصر الذي يمتح من الثقافة العالمية امتلاك القارئ بعضاً منها. لذلك فالقارئ العربيّ غير قادرٍ على تذوق الشعر الغربي أو استيعابه تمام الاستيعاب، خاصة القديم منه، لاختلاف قانون الخطاب الشعري من سياق ثقافي إلى آخر وكذلك اختلاف الذخيرة بينه وبين الشاعر الغربي.

يسمّي كوهن في مكان آخر هذا القارئ الحاذق **بالشارح الذكي**، وهو في الحقيقة أقرب إلى **المؤوّل** الذي يستطيع إضفاء الانسجام على الخطاب الشّعري المشتّت. يقول: «إنّ الشارح الذكي وحدَه يستطيع أن يمكّننا من معنى مثل هذه القصائد، ولكن الجمهور لا يتكوّن من أمثال هؤلاء الشراح»[2]. وبهذا يكونُ أقرب إلى محلّل الخطاب المتخصص في الخطاب الشعري. والقراء، بطبيعة الحال، درجاتٌ إذ يتفاوتون من حيثُ قدراتهم وتجاربهم القرائية وموسوعيتهم، ومن ثمة فإنَّ «هناك درجة انزياح حرجة مختلفة بدون شكّ من قارئ إلى آخر»[3].

---

(١) Jean michel ADAM, *Eléments de linguistique textuelle*, op. cit., p. 111.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٩.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٩.

٢. قابلية الفهم

إنَّ القارئ الحاذق قد يقف عاجزاً عن فهم الخطاب في قصيدة ما. ومن هنا كانَ مبدأ قابلية الفهم. فيرى كوهن أنّه «ينبغي للخطاب، أي خطاب، أن يكونَ قابلاً للفهم»[١]، ومعنى قابلية الفهم عنده «بمعنى توفّر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقّي»[٢]. ويضيف «لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكونَ تفكيك الرسالة ممكناً»[٣].

ولكن هناك أسئلة بخصوص ما سبق تفرض نفسها، والجواب عنها سيكون من وجهة نظر لسانيات النص:

- ما معنى أن يكون الخطاب قابلاً للفهم؟
- وما الذي يضمن أن يكون تفكيك الرسالة ممكنا؟
- وهل تتعارض قابلية الفهم مع تعالي الإبداع؟

استنادا إلى جهود جيليان براون وجورج يول يخلص محمد خطابي إلى افتراضين من ثوابت هذا البحث:

- لا يملك الخطاب في ذاته مقومات انسجامه، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات.
- كل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح[٤].

ونخلص إلى نتيجتين:

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ص ١٠١ و١٠٢.

(٤) محمد خطابي، ص ٥٢.

ـ توجدُ مقومات الاتساق في النصّ، ولا يحتاج المتلقي هنا إلا كفاءة لغوية ومعرفة بالمعجم.

ـ توجدُ مقومات الانسجام عند المتلقي، وبما أنّ المتلقينَ يتفاوتون من حيث كفاءاتهم التداولية فأحكامهم على انسجام الخطاب تختلف.

مع ذلك هناك بعض المبادئ التي تساعدُ على الفهم وتجعل تفكيك الرسالة ممكنا. إنّ منتج الخطاب دائما يضع في حسبانه متلقيه، وكل منتج للخطاب يتوخى التفاعل مع خطابه. وإذا استحضرنا مفهوم الخطاب عند إيميل بينفنست نجد هذا المعطى حاضراً فيه؛ فحسبه، لا ينتجُ المتكلّم الخطاب اعتباطاً فهو يضعُ نصب عينيه مخاطَباً، والغاية من هذا الخطاب هو التأثيرُ في هذا المخاطب. ويرى أومبيرتو إيكو أننا «حين نتكلم أو نكتب نضع إشارات في كلامنا نوجّه بها القارئ إلى ما نرمي إلى الوصول إليه»[1]. على أنّ التوضيح أو الغموض الشديدين يقتلان الإبداع، فلا بدّ من عملية كيميائية تجعل الفهم ممكنا ولا تجعل الخطاب يتخلى عن تعالي الإبداع.

٣. الإعلامية

استوقفني هذه الأيام كلام لأمبيرتو إيكو متعلّق بالاستعارة وأشعرُ أني أريدُ مناقشته ليكونَ مدخلاً لحديثنا. قال: «الحصول على استعارة ما يتمّ عبر استبدال تعبير بتعبير آخر على أساس وجود سمة أو سمات مشتركة بين التعبيرين: إن (أشيل أسد) لأنه يشترك معه في الشجاعة والزهو، ولهذا، فإننا نرفض الاستعارة الآتية: (أشيل بطة) رغمَ أنّ هناكَ ما يبرّرها، فأشيل والبطة كلاهما من فصيلة الكائنات ذات القائمتين. فالكائنات التي لها شجاعة أشيل والأسد قليلة نفسها، أما الكائنات التي تمشي على قائمتين مثل أشيل والبطة فعددهما لا يحصى»[2].

---

(١) Emberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, p. 65.

(٢) أمبيرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط٣، ٢٠١٦، ص ص ٧٣ و٧٤.

أريدُ هنا أن أختلف مع إيكو؛ إن المسألة ليست مسألة قلّة أو كثرة، فالناس الطوال كثيرون ومقبولٌ أن نقول خالدٌ نخلةٌ. المسألة تكمنُ في الدرجة صفر من المعنى، أي إننا يجب أن ننظر في المعنى بعد نفي الانزياح عنه. فأن نقولَ أشيل شجاع فهذا كلام له معنى، ولكن أن نقول زيدٌ له رجلان فلا معنى له إذ لا يقدّم جديداً. إنّه من العيّ قول ذلك. بعبارة أخرى، فهذا القول الاستعاري ليس ناجحاً لأن القول العادي غير ناجح أساساً.

يمكنُ أن نحوّل هذا الأمر من الجملة إلى النص. ولنتأمّل المثالين:

١. التقيتُ زيداً. إنّهُ رجلٌ شجاعٌ.

٢. التقيتُ زيداً. كانتْ له رجلانِ.

القولَ الأول مقبولٌ، والثاني غير مقبول. من حيث الإعلامية، هذا الثاني لا يقدم جديداً، ولا إبداع في الاستعارة المذكورة. إن جملة إيكو والمثال الثاني الذي قدمناه غير منسجمين، أي إنهما بلا معنى.

معيار الإعلامية هو أحد معايير النصية عند روبيرت دي بوجراند. ونقدم هنا مفهومين للإعلامية:

ـ الإعلامية بالمعنى العام، تدلّ على أن كلّ نص يجب أن يقدم خبراً ما أو معلومة، فالنصوص كلها تشترك في هذه الوظيفة.

ـ الإعلامية بمعنى الجدة وعدم التوقع، وتدلّ على ما يجده المتلقي في النص من جدة وإبداع مخالفين للمعتاد[1].

إن قابلية الفهم شرطٌ ضروري لشعرية الخطاب الشّعري، «إن الخطاب ملتزم

---

(١) حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠١٨، ص ص ٦٦ و٦٧.

بتمكين المتلقي من جملة من الأخبار التي يتطلّبها»[1]. ولكن هذا لا يعني أنَّ الشعر يقدّم الأفكار أو المعلومات، وبهذا يكون المفهوم الثاني للإعلامية الأقرب للخطاب الشعري.

بالنسبة للنقطة الثانية، فيمكن توضحيها عبر هذين المثالين:

- عيناكِ خضراوانِ.

- عيناك غابتا نخيل.

الجملة الأولى لا تتوفّر على شرط الإعلامية، أمّا الجملة الثانية فتتوفّر عليه. صحيحٌ أنَّ المُحتوى واحدٌ، لكنَّ المتلقي سيتجاوب مع الثانية لأنّها جديدة من حيث التعبير، بينما لن يتجاوب مع الأولى لأنّها تحصيل حاصل فضلاً عن مباشرتها. إذن فالشعرية تتوفّر بالضرورة على الإعلامية.

وقد تحدث كوهن عن الإعلامية من خلال مثالين، الأوّل هو: **الزمرّد الأخضر**. وعلّق عليه قائلاً: «فالانزياح يبدو هنا أضعف بكثير. ولا شكَّ أن بيان خضرة الزمّرد لا يفيدُ، لأنّ ذلك نعرفه سلفاً»[2]. والثاني هو: **الفيلة الحرشاء تتجه إلى موطنها الأصلي**. الذي علق عليه بـ: «إنّ الانزياح لا يكمنُ هنا في مجرّد كون الصفة لا تخبرنا بجديد إذ أننا نعلمُ يقينا أنَّ جلود جميع الفيلة حرشاء»[3]. فإذا كان الخطاب يستعمل الحشو فإن المتلقي يحسّ بالابتذال، ففي الشعرية «الخبر لا يتحقق إلا مع المسند الجديد غير المنتظر»[4]. فتكونُ الإعلامية في مجال الشعرية تخصّ الجانب الإبداعي وليسَ مجرّد تقديم خبر، أي أنَّ كلَّ ما في الخطاب يجب أن يفاجئنا.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٣٦.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٣٦.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٣٦.

٤ . التجاور وافتراض الانسجام

إذا كان براون ويول يريان أنه «في المقابل (في أقصى النقيض)، يمكننا الإشارة إلى رسائل لغوية غير واردة في جمل، وبالتالي لا يمكن دراستها من وجهة الصحّة النحوية الإعرابية، ومع ذلك نفهمها بسهولة»[١]، فإن كوهن كذلك يقرر أنّ «الوحدة الفكرية أو المعنوية يمكن أن تقوم على مجرّد حشد ألفاظ يتم إدراكها تلقائيا»[٢].

ويقوم الإدراك، حسب الباحثين، في هذا الصدد عبر مبدأين:

ـ **التجاور**: «تجاور مقاطع لغوية يُؤدي بنا إلى فهمها على أنها مترابطة حتى في غياب أدوات رابطة بينها»[٣].

ـ **افتراض الانسجام**: فالقارئ يفترض أنّ لكل خطاب مهما كان معنى وأنَّ لا خطاب ينتج اعتباطا، فيقوم بالبحث عن المعنى.

بالنسبة للتجاور، فقد كان جان كوهن واعياً بدوره في بناء الانسجام، باعتباره نقطة انطلاق للقارئ الذي يبحث عن العلاقات بين وحدات الخطاب المختلفة. يقول كوهن: «إنَّ عبارة كلمات متحررة تصف جيّداً أشكالا معيّنة من الشّعر المعاصر حيث تبدو الكلمات فاقدة كلّ علامات الارتباط التركيبي. إنَّ غياب الفعل خاصة يجرّد الصّرح اللغوي من الأساس الذي يدعمُه. إنَّ الكلمات تتتابع دونَ أن نعرف العلاقة الرابطة بينها»[٤]. ويضيف: إنّ «مجرّد توالي الكلمات قد يوحي بالروابط التركيبية الخاصة»[٥].

---

(١) جيليان براون وجورج يول، **تحليل الخطاب**، ت. محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧، ص ٢٦٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

(٥) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

٥. الكتابة الواعية والكتابة العفوية

يعلّق جان كوهن على مقطوعة شعرية بقوله: «إنّ تباين الموضوعات الذي يميز هذه المقطوعة الشعرية يذكرنا بعالم الأحلام. وفكر الأحلام المفتقر إلى التماسك الداخلي كانَ يشكل المظهر الأكثر إثارة للانتباه»[١].

إنّ الشعر، أو ما يدعي أنه شعر، المشتت وغير القابل للفهم يشبه عالم الأحلام أو اللاوعي. أما الشعر الحقيقي فهو عمل قصديّ مرتبط بالوعي ويمكن إخضاعه للفهم. «إنّ الشعر والأحلام والهذيان تتقاسم جميعاً هذه الصفة السلبية المشتركة»[٢]، والقضية ليست تشتتا للقصيدة بقدر ما هي تشتت للفكر بدليل أن «الكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسة في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل»[٣]، ولنتذكر أنّ اللوغوس في اليونانية يعني الكلام والعقل في آن واحد.

لقد رأى الملك، في سورة يوسف عليه السلام، صورة شعرية أو رؤيا غير مألوفة. مع ذلك فهي تعبّر عن واقع أو قدر، وكان تأويل يوسف عليه السلام لها مقنعاً. وجاء في السورة نفسها قول الملإ: ﴿أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ﴾ [يوسف: ٤٤] ما يهمنا في قولهم هو أن أضغاث الأحلام لا علمَ يؤطرها ولا يمكن تأويلها لأن لا مرجع لها وهي غير متماسكة في ذاتها. والشعر، ما يدعي أنه شعر، لا يمكن تأويله وبالتالي لا يمكن الاستمتاع به.

٦. أجناس الخطاب والاتجاهات الشعرية

يؤكد دومينيك مانغونو على أنّ «أخذ العوامل التصنيفية بعين الاعتبار أمر

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

(٣) ب. ل. ش.، ص١٧٣.

ضروري حيث إن معرفة انسجام نص ما تتعلق بأنماط النصوص التي ينتمي إليها»[١]، فمعرفة جنس الخطاب وموقعه ضمن النصوص التي ينتمي إليها يقدّم لنا مداخل البحث في انسجامه ويفرض علينا طريقة التعامل المثالي معه.

يفرّق جان كوهن بين أجناس الخطاب واتجاهات الشعر الغربي، طبعاً هنا ننقل عنه فقط، وكلامه يتعلق بالشعر الغربي الذي يختلف عن الشعر العربي في خصائص كثيرة.

ويبتدئ كوهن من انسجام الخطاب العلمي قائلاً: «لقد ثبتَ أن الانسجام الفكريّ شيءٌ يتحقق في الفكر العلمي، وليس ضروريا استحضار الأمثلة. كلّ جملة تقودُ عادةً إلى الجملة الموالية. وإذا انعدمت الروابط فلأنها تكونُ من قبيل البديهيات التي يفترض المؤلّف، عن حقّ، أن القراء قادرون على استحضارها»[٢]. وقد انطلق كوهن من الخطاب العلمي لأنّه المعيار ودرجة الصّفر في الكتابة، وعليه سيبني نظرته لانسجام الخطاب الشّعري باعتباره انزياحاً عن اللغة المعيارية. إنّ الانزياح في الخطاب الشعري ليسَ فقط ما نعرفه؛ على صعيد الجملة فقط. لكنّه انزياح على صعيد الخطاب برُمته، فليسَ بالضرورة أن يكونَ مترابطاً متدرجاً كلّ جملة شعرية تقودُ إلى أخرى، بل إنّه يكتسب شعريته من هذا الخرق. وبهذا يكون الانزياح ضمن الدوائر الصغرى وصولاً إلى الدوائر الكبرى؛ من المركب إلى الفواصل إلى المقاطع.

بينما «الأمر ليسَ كذلكَ في الشّعر وخاصة الحديث منه. إذ يوجدُ بين الكلاسيكيين والمُحدثين فارقٌ أساسيّ بصدد هذه النُقطة»[٣]. بالنسبة للشعر الكلاسي، فهو - في

---

(١) Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 144.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

السياق الغربي ـ «نموذج الخطاب المنسجم. الوصل النحوي هنا يربط دائماً بين الكلمات المنسجمة منطقيا. وكل الأمثلة من الجمل الموصولة التي تمَّ إحصاؤها لا يمكن الطعنُ فيها من هذه الزاوية مثلها مثل قول راسين في بداية فيدَرْ:

لقدْ اتُّخذ القرار؛ أنا ذاهبٌ يا عزيزتي ترامينْ

وأودّع المقامَ المحبوبَ في تْريزينْ

أنا ذاهبٌ... وأُودّع لا يمكن للوحدة الدلالية الرابطة بين الفعلين الموصولين أن تتعدّى هذا الحدّ من الاكتمال»[1].

ما نستنتجه أنه عند دراسة الاتساق والانسجام في قصيدة ما، علينا تحديد اتجاهها من أجل تعامل مثاليّ معها، والشعرُ العربي قديمه وحديثه غنيّ بالتوجهات التي لا يمكن أن نتعاملَ معها تعاملاً واحداً لا في التذوق ولا في التحليل النصّي.أما الشعر ما بعد الكلاسي في الغرب فالسمة المميزة له هي الانقطاع.

إنَّ عبارة مثل «الشّجرةُ تهمسُ» لا يمكن التعامل معها بشكل مثاليّ إلا داخل إطار جنسها الأدبي، فهي في الخطاب الشّعري «تمثّل انزياحا لغويا يتطلب، بكونه كذلك، علاجاً استعاريا»[2]، لكن عبارة مثل كان ياما كانَ «تعلم وتنبه القارئ إلى أنَّ الملاءمة قد أصبحت معلَّقة، وبالتالي فإنَّ ما يبدو من تجوّز ظاهر لا ينبغي أن يُنسب إلى الكلمات. من هنا فإنَّ الشّجرة التي تتكلّم والفرس الطائر يجب أن يؤكّدا بمعنييهما الحرفيين وتبقى عمليات نفي الانزياح اللغوي متجنّبة ومردودة»[3]. إن الانزياح في العجيب يتمّ على مستوى الأشياء، بينما في القصيدة يتمُّ على مستوى الكلمات فهي تعبّر عن عالم عادي بكلمات غير عادية.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١١٢.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١١٢.

وقد اقتصرنا هنا فقط على أفكار جان كوهن من أجل تكوين منظور شامل ومنسجم للسانيات النص الشعري عنده، على أنَّ الحديث في تفاصيل هذه العناوين يطول.

٧. الانقطاع

يقدّم كوهن المقطع الشّعري الآتي ويحلّله، كمثال للانزياح النصّي الذي، حسب قوله، «يتمّ نفيه اعتماداً على الخطاب نفسه»[(١)]، يضيف: «ونحنُ مضطرّون إلى أن نسوق المقطوعة بأتمّها. تبوح فيدرْ لوصيفتها برغبتها في الانتحار:

أونونْ: كيف! ألا تتخلّونَ عن تلكَ الرغبة الشرّيرة
هلْ سأظل أشاهدكمْ دائما تتنكرون للحياة
وتعدّون لموتكمْ العُدّة المشؤومة

فيدْر: لماذا أيّتها الآلهةُ لن أكون جالسة في ظلّ الغابات
متى سأتمكن، عبر الغبار النبيل
أن أرصد بعيني العربة المتسلّلة عبر الطريق

أونونْ: ماذا سيدتي!

فيدْر: (... فاقدة الوعي)، أين أنا؟ وماذا قلتُ؟
أينَ تركتُ أشواقي وروحي تضيع؟

نجدُ في التدخّل الأول سؤالاً مطروحاً: هل ستظلّ فيدر متشبثة بمشروعها المشؤوم؟ ولكن فيدْرْ لا تقدّم الجواب. لقدْ استسلمت لأحلام باطنية. هذا التدخّل إذن لا يرتبط بالسابق: لقد انفصم الوصل وتقطّع خيط الخطاب. إننا إذن أمامَ تفكّك»[(٢)].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٢ و١٦٣.

تُخبرنا التداولية عن هذا التفكّك بشكل واضح تحت مبدإ التعاون وقواعد المحادثة عند غرايس. ويوضّح كوهن من جهته سبب هذا التفكّك: «ومع ذلك فإنَّ بقية النص الموالي يشير بوضوح إلى الانزياح كما يقدّم هو نفسه إمكانية نفي هذا الانزياح. تعجب أونون: ماذا سيدتي؟ يعبر عن مفاجأة مبرَّرة لفكر تعوَّد على التغيرات المنسجمة. ويعود جوابُ فيدر ـ حيث مخالفة المنطق مقصودة ومطروحة في نفس الوقت ـ ليُمسك بالخيط الطبيعي للخطاب، بإدراج الانزياح هو الآخر في محتواه. "هل فقدتُ وعيي، ماذا أقولُ؟" وكما يلاحَظ فإنَّ الانزياح يتمّ نفيه بمجرّد ما يتمّ إنتاجه»[1].

لكن المثال السابق الذي قدّمه جان كوهن، لا يعدو أن يكون انزياحا متمثلاً في مخالفة الجواب للسؤال وللجواب المتوقّع والاعتيادي. ونجد هذه الظاهرة في الشّعر العربي قديمه وجديده، كهذا المثال من قصيدة غرناطة لنزار قبّاني:

ـ **سؤال الإسبانية**: ودمشق، أين تكون؟

ـ **جواب الشاعر**: قلت ترينها في شعـرك المنساب .. نهر سواد

في وجهك العربي، في الثغر الذي ما زال مختـزناً شمـوس بلادي

في طيب «جنات العريف» ومائها في الفل، في الريحـان، في الكباد

عدم الترابط بين السّؤال والجواب تقنية شعرية جمالية، لأنها قائمة على عدم المباشرة وخرق القواعد المعيارية في التخاطب. وهو أحد تجليات الانقطاع التي ستتحدث عنها هنا.

يعدُّ كوهن هذا الخرق صورة، وهي متمثلة «في انقطاع الخيط المنطقي للفكر»[2] أي تتعلّق بانسجام الخطاب. هذه الصورة «لم تحظ [...] باسم في البلاغة. وقد أوردَ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٣.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٣.

فونطانيي تعريفاً لصورة سمّاها القطع وتتمثّل عنده في (الانتقال المفاجئ غير المتوقّع)»[١].

إنَّ الانقطاع عند كوهن شكل من أشكال الانزياح، ولكنه يتعدى الجملة، أي على مستوى العلاقات بين وحدات الخطاب أو جمله، وهو «وصل فكرتين لا تتوفران على أيّة علاقة منطقية بينهما»[٢]. ويرى أن الانقطاع من مقومات الشعر العظيم، إنه انزياحٌ على مستوى الخطاب. وقد بدأ، حسبه، مع الرومانسية، فهي «كانت أول من أنجز الخطوة الأولى من هذا السّؤال»[٣]. وقد «لاحظ فاليري ذلك قائلًا: لقد قررت الرومانسية يكمن في إلغاء عبوديتها الخاصة. إنّ جوهر الرومانسية يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار»[٤].

حسبَ كوهن، قبل الرومانسية لم يكن مبدع من الكلاسيين يتجرأ على استعمال الانقطاع، لأنه «بمجرد ما تفقد الأفكار تسلسلها يُحكم عليها بأنّها غير مقبولة [...] إن العقل هو قبل أيّ شيء تسلسل»[٥]. في حين «تجرّأ الرومانسيون على تكسير هذا التسلسل في الخطاب ولو بطريقة ملطفة جدّاً»[٦]، فلم يكسّروا التسلسل كليّة وإنما كانوا يستعملونه من حينٍ لآخر كما يستعملون الصور الأخرى حتى يظهر أثره واضحاً في القصيدة.

ويمثل الانقطاع فجوة، أي فقدان رابط، إنه «يقطعُ الخطاب، إلا أنّ هذا الخيط ـ رغم اللفظ المنقطع ـ جبره ووصله»[٧] بواسطة المتلقي من أجل تحقق انسجام

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٣.
(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٣.
(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦٤.
(٤) ب. ل. ش.، ص ١٦٣.
(٥) ب. ل. ش.، ص ١٦٤.
(٦) ب. ل. ش.، ص ١٦٤.
(٧) ب. ل. ش.، ص ١٧١.

الخطاب، فتحقق شعرية الخطاب ذاكَ أنَّ الشعرية غير كامنة في النص وحده، وإنما يضفيها أيضاً المتلقي بما يمتلكه من كفايات وقدرات وموسوعية. بهذه الكفايات والقدرات والموسوعية يستطيع المتلقي إضفاء الانسجام والشعريّة، وأن يفهمه على نحو عميق وأن يتلذذ به أكثر ممن هم دونه مستوى.

لابسٌ العفّة الصافيةَ والثوبَ الأبيضَ.

هذا مثالٌ من بين أمثلة كثيرة عن الانقطاع التي قدّمها كوهن، لقد تمَّ فيه «الخلط (غير المقبول) بين ما هو فيزيائي وما هو روحي»(١). فالمعنى الحرفي هو:

لقدْ كانَ نزيها ولابساً ثوباً أبيضَ.

مع ذلك فالبيت شِعري، وهناك تشاكل بين النزاهة أو العفّة وبين الثوب الأبيض الذي يرمز إلى النّقاء. والحقيقة، أنه ليسَ ثمة خلطٌ إلا في الظاهر بين ما هو فيزيائي وما هو روحي، إنَّ الشّاعر فقط قال الشيء نفسه بطريقتين مختلفتين: عبر دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء.فـ«ليست عبارة (لابسٌ العفّة البريئة والثوبَ الأبيضَ) مجرّدة من الرمز، فالبياض يرمز إلى الصّفاء أو العفّة كما توحي بذلك كلمة صافٍ وذلكَ بقدر ما تحتفظ بأثر معناها الاشتقاقي. نلاحظ أيضاً بهذا الصّدد أن الرّمز يقوم هو الآخر على المشابهة. إلا أنَّ المنبع الأساسيَّ لكلّ شعر هو مجاز المجازات هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواسّ أو المشابهة الانفعالية»(٢).

وهذا مثال آخر للشاعر بول فيرلين:

هذه فواكهُ، وأزهارٌ، وأوراقٌ، وأغصانْ

ثمَّ ها هوَ قلبي الذي لا يخفق إلا لأجلكُمْ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٠.

لقد تمَّ الجمع بينَ عناصر طبيعية غير إنسانية وبين القلب الإنساني، أو جمعَ القلب وعناصر الطبيعة على صعيد واحد ما يوحي بأنَّ قلبه جنّةٌ نابضة بالشباب والحياة.

ويستشهد أيضاً كوهن ببيت جميل للشاعر الإسباني لوركا:

ملطّخةٌ بالقُبلاتِ والرّمالِ

وكلها أمثلة، حسب كوهن، «تقرب الانقطاع من المنافرة. ففي الحالتين يتحقّق الانزياحُ بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة»(١).

أما من السياق العربي فنذكر سطر محمد الماغوط:

رويدكَ عليّ

لألتقط قبعتي وعكازي وأنفاسي(٢)

كما يفتح كوهن الباب على مصراعيه أمام «العثور على حالات يتناسب ويقترب فيها الانقطاع والحشو، وهذا يحصلُ في جمل يتمُّ الوصل فيها بين لفظتين تتضمنُ إحداهما الأخرى، كما تكونُ إحدى اللفظتين جنسا والأخرى نوعاً لها. أو تكونُ إحداهما تمثل الكلّ والأخرى الجزء. إننا لا نستطيع أن نقول أوربا وفرنسا أو **الحيوان والكلب**، ومع ذلك فإنّ الشّاعر لا ينفرُ من هذه العبارات، وإليكم المثال:

لونُ المرجَانِ ولونُ خدّيك

يصبغانِ العربةَ الليلية ومحاورَها الصّامته (فيني)(٣).

غير أننا لا يجب أن نحصر الوحدة والانسجام في المستوى العقلي. إن العاطفة جانبٌ متميّز في الخطاب الشّعري،ويجبُ أخذه بعين الاعتبار. «إنَّ الوحدة المفقودة

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

(٢) محمد الماغوط، شرق عدن .. غرب الله: نصوص جديدة، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٥، ص ٤١٠.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

على المستوى المفهومي تستعاد على المستوى العاطفي، وهذا هو الأساس العميق لكلّ شعر، إلا أنّ هذه الوحدة العاطفية التي يستثيرها كلّ شعر ويخلو منها كلّ نثر، هذا المعنى المقامي الذي يُشكّل معنى كلّ شعر لا ينبغي أن يُعتبر المحتوى الوحيد للشعر. هذه الوحدة العاطفية تتحقّق بواسطة الانقطاع وفيه. إنَّ هذه الكلمات، بدون تصوير لن تتحمل إلا المعنى المفهومي والموضوعي وحده في الرسالة. إنّ الوحدة العاطفية هي الوجه الآخر للانقطاع المفهومي»[1].

يقدّم كوهن أيضاً هذا المثال عن تدخّل جملة من مجال معين أمام مجال مغاير لها:

كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العُشب كانَ أسودَ

ويعلّق عليه بقوله: «إنه لمن الصعب إدراك الوحدة المنطقية العلامتين المقترنتين.

إنَّ تدخل الطبيعة، غير المشروع والمباغت، في الدراما الإنسانية لهو أحد الأشكال الأكثر شيوعاً في تحقيق الانقطاع. يمثّل هذا النظير الوصلي للمنافرة. لقد رأينا كيفَ أنه غالباً ما تحقّقت المنافرة في صيغة إسناد صفات مادية إلى كائنات مُجرّدة والعكس. وفي الحالين فإنَّ الشّعر يخلطُ بين النّاس والأشياء»[2]. لم يقدّم كوهن تأويلًا للبيت في كتابه قيد الدراسة، لكن بعد ذلك سيعودُ لمناقشته وشرح معنى أن يكون العشب أسود، وذلك في كتابه التالي «**الكلام السامي: نظرية في الشعرية**».

٨. النظم: استراتيجية الشكل والدلالة

قبل الدخول في صلب العلاقة بين النظم وانسجام الخطاب الشّعري، لا بدَّ من التطرّق إلى إشارات مهمة من جان كوهن في تمهيده لفصل **المستوى الصوتي**:

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٠.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

النظم، هذه الإشارات يمكن أن تحلّ بعض المشاكل مع ذوي النزعة التقليدية في الشعر وكذلك النزعات الجديدة. يرى كوهن «أنّه ما زال الخلط بين النظم والشّعر ساريا إلى اليوم حتى في الحلقات العلمية، وذلك خطأ يجب أن يُكشفَ عنه»[١]، فكثير من القرّاء ومن يكتبون يظنّون أنّنا نكتب قصائد عظيمة بمجرّد اتباع النظام العروضي أو بمجرّد استعمال معجم عتيق، وهم في هذا الأمر واهمون كلّ الوهم. في المقابل، «لنكن حذرين، مع ذلك، من السّقوط في الخطإ المقابل له الذي يقع فيه من يرون النظم حلية زائدة، بل يرون فيه قيوداً تعوقُ الانطلاق للفكر الشّعري. إنَّ النظم ليسَ لباساً يُلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرّر مصيرها في مستوى آخر»[٢].

لكن، ماذا نقول للمحسوبين على ما يسمى قصيدة النثر؟ يرى كوهن أنّها استثناء في أدبنا، إنّها قصيدة طوباوية قليلة الحدوث، تحتاج جهداً عظيما، وليس أيّ مبدع يستطيع كتابتها، لأنها «معجزة نثر شعري، موسيقي، بدون إيقاع، وبدون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموّج الأحلام، وقفزات الوعي؟»[٣] ويمكن أن نوضّح الأمر بأنَّ الشعر المنظوم يتّبع طرقاً معروفة في تشكيل الإيقاع، فهو ينطلق من شيء، أما قصيدة النثر فهي تطمح إلى إيقاع غير معروف بعد، فتنطلق من لا شيء، وتحاول خلق شعرية بوسائل غير معروفة.

ويقف كوهن موقفاً متميّزا، عندما يقول: «يجب الاعتراف بأنَّ النظم أداة فعالة في الشّعر. إنَّ التصورين السّابقين يصيبان فيما يثبتانه ويخطئان فيما ينفيانه. والحقّ أن النظم ليسَ ضروريا، كما أنه ليسَ عديم الجدوى»[٤]. إنّه رد على كل من الفريق

(١) ب. ل. ش.، ص ٥١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٥١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٥١.

(٤) ب. ل. ش.، ص ٥١.

الذي يرى تمكنه في مجرد رصف الكلمات على خط الوزن، وعلى من يرى بالمقابل أن الحداثة لا تكمن إلا في الانسلاخ من كلّ ما هو قديم لمجرّد أنه قديم. لكنْ يعودُ ليتساءل: «يمكنُ للشّعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنَّ الفنَّ الكامل هو الذي يستغلّ كلّ أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائماً، كما لو كانت شعراً أَبتَرَ»[1].

لا شكَّ أن الشعر متميّز عن النثر بشكله، فهو ينتهج استراتيجية الشكل بامتياز، والمسألة في النهاية مسألة انزياح شكلي كليّاً عن خطية النّثر واسترساله. لكنَّ هذا الشكل له عواقب على الدلالة إما بالسلب أو الإيجاب. في هذا الفصل يدرس كوهن النظم من ناحية دلالية، ويغلّب الجانب الدلالي ويُعطيه الأسبقية على النظم، «ذلك أنَّ العملية الشّعرية تجري في مستوييْ اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وأنَّ الحظوة، لا ريب، للمستوى الدلالي»[2]. ويشدد على أن النظم لا يوجد «إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية ـ دلالية»[3].

وما يهمّنا أكثر في هذا الفصل، وهو ما سننتقيه، هو كيفية تأثير النظم على الترابط الدلالي وانسجام الخطاب، وكيفَ تؤدي أساليب النظم إلى هروب الدلالة وتحقيق الشعرية معا. وتجدُرُ الإشارة إلى أن هذا الفصل المتعلّق بالنظم يتطرّق إلى التشكيل البصري وتوزيع النص الشعري عند الكتابة، كذلك علاقة تشكيل النصّ الشعري بتشويش الدلالة وغموض الخطاب الشعري.

يتبّع كوهن استراتيجيته المعتادة في المقارنة بين النثر والشعر، هذه المرة من حيثُ إنَّ النظم صفة مميّزة للشعر. إنَّ «النظيم ليسَ مُختلفاً عن النّثر وحسب بل هو

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٥٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٥٢.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٥٢.

معارض له. وليسَ شأنه أن يكونَ ممّا ليسَ نثراً، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبّر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة لفكرة»[1]. بينما نجد أن «الشعر مثله مثل النثر يؤلّف خطاباً أي أنه يرصف سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيّاً. غير أنَّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية. وإنما هو عروض بهذه الصفة»[2].غير أن نظام العروض والقافية العربيّ يتيح إمكانيات هائلة للشّاعر.

يؤدي النظم إلى تشويش الرسالة، «فنظم الشّعر يوحّد بين الأجزاء التي يفرّق النثر بينها، ويطابق بين الكلمات التي يميّز النثر بينها. وهذا مبدأ سلبي يؤدي إلى إضعاف بنية الرسالة»[3].

نبتدئ من الوقفة، التي «في الأصل، هي حبسٌ ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسَه. فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرةً فيزيولوجية خارجة عن الخطاب.. لكنّها بالطبع، محمَّلة بدلالة لغوية»[4].

ويمضي الأمر بشكل مثالي وطبيعي، عندما يوقع المتكلم «الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية. وتأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محدَّداً: إنّها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها»[5].

يلعب التقسيم، حسب كوهن، دوراً حيويا في فهم الخطاب، بتقطيعه إلى وحدات يسهل استيعابها منفردة، ثمَّ تأتي بعد ذلك عملية الجمع. يقول: «إن فهم الخطاب يعني

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٩٢.
(٢) ب. ل. ش.، ص ٩٢.
(٣) ب. ل. ش.، ص ٩٣.
(٤) ب. ل. ش.، ص ٥٥.
(٥) ب. ل. ش.، ص ٥٥.

أولا تقسيمه أي تعيينَ علاقات الترابط المتغيرة التي توحّد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسّم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصولُ، والفقراتُ، والجملُ، والكلمات»[١].

و«التقسيم يتمّ طبعاً حسبَ المعنى، غير أنّه ييسّر كثيراً إذا ما أضيفت إلى الوقفة المعنوية وقفة صوتية»[٢]. ويكونُ شكل القصيدة أفضل إذا كان «التقسيم الدلالي قد ضوعف بتقسيم صوتي موازٍ»[٣]، فالتقاء العامل الدلالي والصوتي يُسهّل كثيراً عملية الفهم. وهنا يتحدث كوهن، بالرجوع إلى سيكولوجية الشكل، عن نوعين من الأشكال: «(الأشكال القوية) في جميع الحالات التي يعمل فيها عاملان بنائيان في اتجاه واحد ـ وعن (الأشكال الضعيفة) حال عملها في اتجاهين مختلفين»[٤].

يشكل التضمين عائقاً أمام اندماج الوقفتين الدلالية والعروضية، والتضمين عند كوهين هو «الجملة التي تنتهي وسط البيت»[٥]، ويسمى أيضاً البتر، ويقوم بتكسير نمط استقلال الجملة الشّعرية دلاليا وعروضيا. وهكذا فإنّنا باستعمال التضمين «نخون بنية الخطاب التي هي عروضية ودلالية في آن معاً»[٦].

لنأخذ هذا المثال المقدّم من لدن كوهن:

ذكرى، ذكرى، ماذا تريدين مني؟ الخريف

أطار السّمنة عبر الهواء الرهيف (فيرلين)

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٥٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٥٦.

(٤) ب. ل. ش.، ص ٥٦.

(٥) ب. ل. ش.، ص ٦٠.

(٦) ب. ل. ش.، ص ٥٧.

نلاحظ مع كوهن أنه «قد أضيفت بين البيتين وقفة دعيت (وقفة عروضية) لأنَّ وظيفتها الدلالة على أنَّ الوزن قد امتلأ، والبيت قد انتهى. وعليه فليست للوقفة هنا قيمة دلالية، بل إنّها لا تفصل في الواقع بين وحدتين شديدتي التعالق، أي الفاعل وهو (الخريف) والفعل (طار). فكيف نميّز بين الوقفة العروضية والدلالية، إنّهما معاً ليُحقَّقان شفويا بالسكوت، وليست هناك وسيلة لتمييزهما، ومن ثمَّ يجب إعطاء نَسَقَيْ الوقفة هذين قيمة واحدةً، إما دلالية أو عروضية أو هما معاً»[١].

يسهم التضمين في إضعاف بنية الرسالة، فهو عندما «ينزع عن السّكتات كلّ قيمة تركيبية يهدف إلى تذويب كلّ سلسلة كلامية في التي تليها، فلم يعد الخطاب مكوّنا من قطع موصولة الأطراف، وإن كانت متميزة، ولكنّه مكون من خيط مسترسل دون أنْ نجد فيه ما نعتبره بدايةً أو نهايةً»[٢].

ويتميّز نسق تأليف الخطاب السّائد في النثر واللغة المكتوبة باستعمال علامات خاصة تسمى علامات الترقيم، وهي خاصّة بالجمل. «إنَّ استقلال الوحدات المؤلِّفة للخطاب نسبيٌّ في الواقع. فاستقلال فصلين من كتاب عن بعضهما أكثر من استقلال قطعتين، والقطعتان أكثرُ استقلالاً من جملتين»[٣]. وفي الفرنسية علامتان رئيستان للترقيم، أو علامتان للوقفة، هما: النقطة والفاصلة. النقطة: «تسجّل نهاية الجملة، أي نهاية مجموع يمكن أن يوجد منفصلاً لأنه يحمل معنى كاملاً في نفسه، أما الفاصلة فإنّها تفصل بين مجموعتين لا يمكن أن توجدا منفصلتين. ولكنّهما تتمتعان مع ذلك بقدر من الاستقلال»[٤].

لكنّ في الشعر قد نجد غياب هذه العلامات، وعليه فإن «غياب الترقيم في

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٥٧.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٩٨.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٥٦.

(٤) ب. ل. ش.، ص ٥٧.

نهاية البيت يشكّل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب تبنينا أقوى»[1].

يسوق كوهن مثالا وهو الأبيات الأولى من قصيدة جسر ميرابو:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين	Sous le pont Mirabeau coule la Seine
وأحبابنا	Et nos amours
هل يلزم أن يذكرني بهم	Faut-il qu'il m'en souvienne
الفرحة تأتي دائما بعد العناء	La joie venait toujours après la peine

أدى عدم وضع أدوات الترقيم إلى الغموض، «إنّ الغموض يجثم على الوظيفة النحوية لكلمة amours فهل هي فاعل لفعل coule؟ ولكن كون coule مفرداً يردّ هذا الاحتمال، ولو أنَّ عبارة Et nos amours ربطت بالبيت الأوّل أو الثالث لزال الغموض. فقد كان وضع فاصلة في نهاية البيت الأول أو نهاية الثاني كافيا، منذ البداية، لحسم هذه المسألة»[2].

ولنطرح سؤالا مهما: أَلا يجيدُ أَبُولينيرْ وضع علامات الترقيم؟ لا بدَّ أنَّ هناك قصداً من الشاعر. إنَّ «أبولينيرْ أصرّ على ترك المسألة معلّقة. ومن هنا لا نستطيع أن نقول بأنَّ النّص قابل لأن يُفهم فهماً تاماً. ولكن هل يمكن القول لهذا باستعصائه عن الفهم؟ لا بالتأكيد. بل يمكن القول بأنه في منزلة بين الفهم وعدمه. وهذا بالضبط هو المستوى الذي يرضى الشعر أن يضع فيه نفسه»[3]. وبالتالي فإن الشّاعر يترك عملية وضع علامات الترقيم للمتلقي باعتباره مشاركاً في بناء النص والمعنى معاً.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٦٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٩٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٩٥.

لا يتعلق هنا الأمر بتحطيم الرّسالة، فالعملية الشعرية بناء وليست هدما كما يبدو، إنها تهدم اللغة لتبني اللغة في شكل جديد. كلّ المسألة أنَّ «الشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريدُ أن يُفهم، ولكنه يُفهم بطريقة ما. إنّه يهدف إلى إثارة شكل خاصّ من الفهم، عند المتلقّي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرّسالة العادية»[١].

يتميز النصّ الشّعري عن النثري بسيطرة البياض على الورقة، فهو «يبدو من النظرة الأولى أن صفحة منَ النظم تتميّز عن صفحة من النّثر بنظامها الطباعي. فبعد كلّ بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكلّ بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتدُّ من آخر حرف إلى آخر حرف إلى نهاية الصفحة.

فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة العروضية أو السّكوت. وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمزُ بالطبع إلى غياب الصّوت»[٢]. ولكن مع غياب أدوات الترقيم وعدم استقلال الوحدات في وقفة عروضية ودلالية معاً، تذوبُ هذه الأسطر في بعضها البعض ولا نستطيع المسك بخيوط الخطاب.

اعتبر كوهن قصيدة ملارمي مجازفة، فهي بلا وزن ولا قافية، فلا نعرف أين تكون الوقفات. يقول ملارمي إن «للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر. فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيطُ بالقصيدة. إلى حدّ أن مقطوعة غنائية أو ذات تفعيلات قليلة تحتلّ وسط القراءة، ثلثها تقريباً: إنني لا أخرق الوزن، أنثره وحسب»[٣]. لكن كوهن يرى أنه «بهذه الوضعية صار الخطاب مفكّكا تفكّكا تاماً. فالتماسك الدلالي للوحدات، الذي تؤمنه عادة المجاورة المكانية مفقود هنا، وربّما بدون رجعة. فأجزاء الكلام المختلفة

(١) ب. ل. ش.، ص ٩٥.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٥٤.

(٣) ب. ل. ش.، ص ٩٨.

تؤلّف خطاباً مفهوماً، وذلك على الأقل بالنسبة للقارئ العادي، والحال أنَّ القصيدة موجّهةٌ إليه. ويمكنُ أن نتساءل هنا عما إذا لم يكن ملارمي قد تجاوز الحدّ الممنوع تجاوزهُ، ودخل المنطقة التي ضاعت فيها اللغة أي الشّعر، وذلك عند ضياع المعنى»[١].

إنَّ سيطرة البياض، والتضمين، وغياب أدوات الترقيم، وصعوبة تحديد الوقفات كلّها عوامل توهي بنيات الرسالة، فتصبح القصيدة تشبه جملة واحدةً في سلسلة طويلة من الكلمات، ما يؤدي إلى الغموض وصعوبة الفهم. لقد طرحَ كوهن موضوع النظم ورصد الخروقات التي يقوم بها، باعتبار النظم مميزاً للشّعر عن النثر، ولم يعتبرها سلبية كلّية[٢]. إنَّ «هناك قصداً ورغبة في تعتيم الرسالة، إلا أنَّ هذه الرغبة ليست مجّانية»[٣]. وكما سنرى، فيما بعد، فإنَّ الشعرية عنده تتحقّق بفقدان المعنى ثم العثور عليه.

(١) ب. ل. ش.، ص ٩٨.

(٢) يقول محمد بنيس: «الكتابة، كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه، مزلاجا مرة يأتي، ومرة فواتح، مما يعرض الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، المتكلم والمخاطب والغائب، الماضي والحاضر والمستقبل للإلغاء، في الأولى تشير إلى التفاعل بين الأطراف المتناقضة والمتعارضة، وفي الثانية تترك الفعل معلقا». (محمد بنيس، «بيان الكتابة»، **الثقافة الجديدة**، المغرب، ع١٩، ١ يناير ١٩٨١، ص ٤٨).

(٣) ب. ل. ش.، ص ٢١٠.

الفصل السادس

عمليات الانسجام

١. مقصدية الشاعر

يقول جان كوهن: «للقصيدة معنى، غير أنه يجب أن نعلمَ من أيّ نوع هو. فإذا لم نفهم أن كلمة سطح تعني في بيت فاليري:

هذا السّطحُ الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

البحر والحمائم تعني السفن فإننا قد نخطئ هدف الشاعر»[١]. هدف الشاعر هو ما نسميه اليوم في تحليل الخطاب المقصدية. وعليه، لا بدَّ من مراعاة اعتبار أن القائل شاعر لا يستعمل المباشرة. لا بدَّ أن نتعامل مع الخطاب الشعري تعاملا خاصا، وأن نقرأه قراءة خاصة وحذرة، لأنه يستعمل اللغة استعمالا خاصاً.

إنَّ الخطاب لا ينفصل بأي حال عن المتلفظ، والتأويل لا بدَّ أن يأخذ هذا بعين الاعتبار. إن لفظة معجمية واحدة تأخذُ كلَّ مرة معنى مختلفاً مباشرة بمجرّد استحضار المتلفظ؛ لفظة (خمر) مثلاً تأخذُ معنى حرفيا في قصائد أبي نواس، وتصير رمزا في قصائد ابن الفارض.

٢. مراعاة المساق

هذا العنوان متعلّق بالذي قبله ومتمّمٌ له. ولنتحدّث أولاً عن مفهوم المساق

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٤٢.

Cotexte ثمّ سنعود إلى نقاش كلام كوهن. إذا عدنا إلى الآراء القديمة، نجد الشاطبي يؤكّد على ضرورة «الالتفات إلى أول الكلام وآخره، بحسب القضية وما اقتضاه الحال فيها، لا ينظر في أولها دون آخرها، ولا في آخرها دون أولها، فإن القضية وإن اشتملت على جمل؛ فبعضها متعلق بالبعض لأنها قضية واحدة نازلة في شيء واحد، فلا محيص للمتفهم عن رد آخر الكلام على أوله، وأوله على آخره»(١).

وتؤكّد الأبحاث المتعلقة بالقراءة على أنَّ «التأويل يقوم على المعنى الشامل للنصّ الذي تقوم القراءة باستعادته. يبدو للمشاهد السطحي أننا نفك ترميز نص جملةً جملةً. لكن، في الحقيقة، نؤول معنى هذه الجمل من خلال منظور الفهم الذي يشمل النص. بعبارة أخرى، القراءة ليست قراءة الكلمات، وليست قراءة الجمل، لكن نقرؤها في إطار مقصد النص الكلّي»(٢).

فلا بدَّ من رؤية الخطاب في شموليته وعدم اختزاله في كلمات أو جمل. ويؤكّد جاك موشلر وآن روبول على حقيقتين تواجهان محلّل الخطاب:

١. توجد في الجمل عناصر لا يمكن تأويلها انطلاقاً من المعلومات التي نجدها في الجملة.

٢. لا يمكن اختزال تأويل مجموع الخطاب في تأويلات متعاقبة للجمل المكونة له(٣).

كيف يمكن أن نعرف هدف الشاعر الذي تحدّث عنه كوهن من خلال بيت

---

(١) الشاطبي إبراهيم بن موسى، **الموافقات في أصول الشّريعة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ص ٧١٦ و٧١٧.

(٢) Michel Otten, « sémiologie de la lecture », in: *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*, M. Delcroix et F. Hallayn (éds), Paris – Gembloux, Duculot, 1987, p. 341.

(٣) *Pragmatique du discours*, op. cit., pp. 13-14.

واحد؟ إنّ الشّاعر يستعمل في القصيدة دلالة المطابقة إلى جانب دلالة الإيحاء، «إنَّ الانزياح في المستوى الدلالي لا يكونُ تامّاً أبداً. وليست هناكَ فيما يبدو قصيدة شعرية مائة في المائة»[١]. وهو ما عبّر عنه كوهن أيضاً بقوله: «للقصيدة معنى، غير أنه يجب أن نعلمَ من أيّ نوعٍ هو»[٢]. وما الذي يميّز المعنى الحرفي من المعنى المجازي (أو دلالة المطابقة من دلالة الإيحاء)؟

لقد شرحَ لنا كوهن البيت، من خلال أن كلمة سطح تعني البحر والحمائم تعني السفن، لكنّه يبقى شرحاً مبتوراً. ولم يخبرنا لنا كوهن لماذا إذا فهمنا البيت بدلالة حرفيّة نكون قد أخطأنا هدف الشّاعر، أو كيف نتوصل إلى هدف الشّاعر. إنّ كوهن، ببساطة، لم يستحضر المساق.

ما لم يقم بفعله كوهن عند تناول بيت بول فاليري قام به أومبيرتو إيكو، ولنقرأ ما قال:

«ينطلق بيردسلي وهيس وليفين وسورل وآخرون من فرضية تقول إن المتلقي يؤول ملفوظا ما تأويلا استعاريا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي. أما إذا كان المقصود من هذا الملفوظ هو بعده الحرفي، فسنكون حينها أمام شذوذ دلالي (أغمي على الزهرة)، أو أمام حالة تناقض ذاتي (الوحش الإنساني) أو أمام حالة خرق للمعيار التداولي للنوعية، وحينها نكون أمام إثبات مزيف (هذا الرجل حيوان).

صحيح أن هناك حالات يمكن معها قبول البعد الحرفي لتعبير استعاري. ولنأخذ كمثال على ذلك الأبيات الأولى من قصيدة بول فاليري: المقبرة البحرية:

وذلك السطح اللازوردي الهادئ

الذي تمشي فوقه الحمائم

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٢٣.

(٢) ب. ل. ش.، ص ٤٢.

يرتجف بين أشجار الصنوبر والقبور

البحر، البحر، ودائما هو البحر

إن فاليري يضمن البيت الأول ملفوظا يمكن التعامل معه تعاملا حرفيا، وذلك لعدم وجود أي شذوذ دلالي في وصف سطح تمشي فوقه الحمامات. ويقول البيت الثاني إن هذا السطح يخفق، فالعبارة يمكن أن توحي (بشكل استعاري هذه المرة) بأن حركة العصافير فوق السطح تعطي انطباعا بأن السطح يتحرك. ولن يصبح الملفوظ استعاريا إلا في البيت الرابع عندما يؤكد الشاعر أنه يوجد أمام البحر: إن السطح الهادئ هو البحر، أما الحمامات فهي أشرعة البواخر. فإلى أن يذكر البحر، فإن البعد الاستعاري سيظل غائبا. إن السياق، من خلال إحالته المفاجئة على البحر، يدرج بشكل استذكاري تماثلا ضمنيا ليدفع القارئ إلى إعادة قراءة الملفوظ السابق قراءة استعارية»[1].

يوجد في كلٍّ من مثال إيكو (أغمي على الزهرة) ومقطع فاليري انحراف دلالي، غير أنَّ الأول مكوناته الكلمات والثاني مكوّناته الجمل، والأول يتمُّ إدراكه بسرعة والثاني يدركُ بعد وقتٍ لأنّهما متعلقان بزمن القراءة. والمزاوجة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي قد تتمُّ على مستوى الكلمات أو الجمل أو المقاطع وكذلك النصّ بكامله.

لقد بيّن إيكو كيفَ يدفعنا المساق إلى الرجوع إلى مكوّن لغوي سابق وتأويله لكي تتلاءم دلالته مع ما بعده. وقدْ أوّل لفظتي (السّطح) و(الحمائم) على أنّهما استعارتان، حذفَ فيهما المشبه وأبقي على المشبه به، وبالتالي فإنَّ التأويل ينتج لنا تشبيها بليغاً: البحر سطحٌ والسّفائنُ حمائمُ، غير أنَّ الشاعر حذف تلك العناصر وترك لنا إشارة (يرتجف) المتعلّقة بالبحر. في الوقت نفسه لا تعدّ هذه العناصر مسهّلات للتأويل بقدر ما هي رقيبٌ عليه تقيّدهُ وتقودُ إلى مقصدية الشّاعر؛ «إنَّ كلّ تأويل يعطى

---

(١) أمبيرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ص ص١٤٥ و١٤٦.

لجزئية نصيّة ما يجبُ أن يثبته جزء آخر منَ النصّ، وإلا فإنَّ هذا التأويل لا قيمةَ له»[1].

لكن المعنى الإيحائي قد يكونُ على مستوى النّصّ بكامله؛ فقد تكون القصيدة «استعارة موسّعة»، وفي هذه الحالة لا ينفعنا المساق بشيء بل يكرّس المعنى الحرفي كلّما توغّلنا في القراءة. وعند قراءة مثل هذه القصيدة نكون مهدّدين بالمعنى السّطحي لا الحرفي، ولكي نصلَ إلى المعنى العميق لا بدَّ من الاستعانة بالسياق Contexte. على سبيل المثال، قصيدة (الثور والحظيرة) للشاعر أحمد مطر، فبدون السياق سنبقى على مستوى السطح حيث الثور والعجول والحظيرة، وعند استحضار السياق (مناسبة القصيدة ونزعة الشاعر) نعرف أنَّ الأمر متعلّق بالرئيس الراحل محمد أنور السادات والجامعة العربية واتفاقية أوسلو.

٣. البنية الكلية وموضوع الخطاب

ذهب خطابي إلى أنّنا «لا نلمس الفروق بين هذين المفهومين، ونعني موضوع الخطاب والبنية الكلية»[2]. وهو ما يسميه أمبيرتو إيكو المدار Topic.

ترى لسانيات النص أنّ «لكل خطاب بنية كليّة ترتبط بها أجزاء الخطاب وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلّها في سمة الاختزال»[3].
وهذه أهم القواعد التي اقترحها فان دايك للحصول على البنية الكلية أو الكبرى:

ـ «**الحذف أو الانتخاب**: وهو أن يحذف من متوالية من القضايا جميع القضايا التي لا تمثّل شروطا ضرورية لتأويل القضايا اللاحقة لها من النص (أو اختيار القضايا التي يقتضيها التأويل).

---

(١) المرجع نفسه، ص ٧٦.
(٢) محمد خطابي، ص ٤٦.
(٣) المرجع نفسه.

ـ **التعميم**: تعويض متوالية من القضايا بقضية تتضمنها كل قضية من القضايا المتوالية، مثل ذلك: (ماري تلعب الكرة، جان يلعب الكويرات، ميشيل يلعب بالدمية = الأطفال يلعبون بلعبهم).

ـ **البناء**: تعويض متوالية من القضايا بقضية تحيلُ إجمالا على الوقائع نفسها التي تحيل عليها قضايا المتوالية في مجملها»[1].

ويرى جان كوهن أن الخطاب العادي يجمعه سلك ناظم، ولا بد من وجود فكرة مركزية/ بؤرة تتعلق بها بقية الأفكار. يقول: «إن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابيّ واحد. يجبُ أن تكون هناكَ فكرة هي التي تشكّل موضوعها المشترك»[2].

ويتمّ الحصول على البنية الكلية للخطاب عند كوهن بواسطة إجراءات متنوعة، منها:

ـ تمييز الأفكار الطفيلية من الأفكار الرئيسة.

ـ إعادة الخطاب إلى سببيته بنقل أو حذف ما لا يندرج فيه.

ـ تلخيص الخطاب في نص صغير[3].

ـ وضع عناوين فرعية للأجزاء المتتابعة ما يزودنا بالعنوان العام لموضوع الخطاب[4].

وكما نلاحظ فهي، كما ترى لسانيات النص، عمليات متنوعة تشترك كلّها في سمة الاختزال.

---

(١) فان دايك، «النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص»، ت. محمد العمري، ضمن: **نظرية الأدب في القرن العشرين**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ٦٠.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٢.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٦٢.

٤. العنوان/ التغريض

يعرف ليو هوك Leo H. Hoek العنوان بأنه «مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تظهر على رأس نص من أجل تعيينه، وتحديد هويته، والإشارة إلى محتواه الشامل، من أجل جذب الجمهور المقصود. ونعتبر العنوان كنص، غالبا مشوها، أقلّ تركيباً وأقوى تركيزاً...»[١]

إن العنوان، حسب تنظيرات لسانيات النص، مكون يساعدنا على إضفاء الانسجام على الخطاب، لأنه «يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيدُ إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو ـ إن صحت المشابهة ـ بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه»[٢].

ويُدرك جان كوهن أنه بتناوله للعنوان قد تناول واقعة قلّما اهتمت بها الشعرية[٣]. والأهم لهذا البحث أنه ربطه بانسجام الخطاب وهو تصوّر متطور أيضاً وغير مسبوق. يرى كوهن أن «طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابيّ واحد. يجبُ أن تكون هناكَ فكرة هي التي تشكّل موضوعها المشترك، وغالباً ما قام العنوان بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكونُ كلّ الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنّه الكلّ الذي تكوّن هذه الأفكار أجزاءه»[٤]. وهذا تصور لا يبتعد عن تصورات مُنظري لسانيات النص والخطاب، فإن في الخطاب حسب رأيهم «مركز جذب يؤسسه

---

(١) Leo H. Hoek, *La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Berlin, De Gruyter, 1981, p. 17.

(٢) محمد مفتاح، **دينامية النص: تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص ٧٢.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

منطلقه وتحوم حوله بقيّة أجزائه»[١]. ويُدرج العنوان تحت مبدإ التغريض عند براون ويول، وحسب محمد خطابي فإن مفهوم التغريض يتعلّق «بالارتباط الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته»[٢]، ولطالما قام العنوان بهذه الوظيفة في كثير من النصوص إذ انطلاقاً من العنوان نتوقع موضوع الخطاب.

يمكنُ أن نمثّل لهذه الفكرة بقصيدة «القدس» لأحمد المجاطي، فبدون هذا العنوان، أو عند حجبه، لا يمكنُ أن نعرف موضوع الخطاب أو فكرته الأساس أو على ما/ من تعودُ ضمائر الخطاب، فتصبح القصيدة غير مفهومة خصوصاً أنه ليسَ في القصيدة ما يحيل على القدس صراحةً. يقول المجاطي في بداية القصيدة:

رأيتُكِ تدفنينَ الرّيحَ

تحت عرائشِ العتمةْ

وتلتحفينَ صمتكِ

خلْفَ أعمدةِ الشبابيكِ

تصُبّين القبورَ

وتشربين

فتظمأُ الأحقابْ[٣]

إنّ العنوان، حسب جان كوهن، لصيقٌ بالخطابات الأخرى غير الشعر، إننا «نلاحظ مباشرة أنَّ كل خطاب نثري علميا كان أو أدبيا يتوفر دائماً على عنوان»[٤].

---

(١) محمد خطابي، ص ٥٩.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ديوان الفروسية، ص ٥٥.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

لكن على خلاف كل الخطابات فإن «الشعر يقبل الاستغناء عنه، على الرغم من أنّنا «نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنواناً»[1] على غرار القصائد العربية القديمة مثل قصيدة (بانت سعاد).

ويعزو كوهن هذا الأمر إلى أنه «إذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تفتقر إلى تلك التركيبة التي يكون العنوان تعبيراً عنها»[2]. وهذا ينطبق على الشعر العربيّ القديم، فلم تبدأ العنونة إلا مع شوقي ومدرسة الديوان التي نادت بالوحدة العضوية في الشعر العربي. ويعلّق كوهن في موضع آخر على مقطوعة شعرية بأنه «لا يمكن في الواقع وضع عنوان لهذه المقطوعة لأنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه»[3]. فمن المفروض أن يساعدنا العنوان على توقع المعنى كأن يكون ملخصا للنص أو نقطة بداية له.

ما يمكن استنتاجه هو أن للخطاب الشعري خصوصية عن باقي الخطابات أدبية كانت أو غير أدبية تجعل منه خطابا منفلتاً وصعب المراس، ويحتاج جهدا لترويضه. وأن العنوان في الخطاب الشعري قد لا يساعدنا على توقع موضوع الخطاب أو إضفاء الانسجام عليه.

أو لنقل بتعبير آخر إنه إذا كانَ الشّعر جنساً مخاتلاً وغير مأمون الجانب، فإنَّ عنوانه مثله يحب المخاتلة والانزياح، فالعنوان هو الآخر في النص الشّعري لا يكونُ مباشراً ويحتاجُ إلى تأويل. أو لنقل إنه ينزاح باعتباره مسنداً عن النص باعتباره مسنداً إليه.

كما يمكنُ أن نعالج هذا الأمر من زاوية أخرى؛ بأن ننظر في وظائف العُنوان،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ص ١٧٢ و١٧٣.

وهي حسب جيرار جُنيت: الوظيفية التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة الإغرئية. وجان كوهن، حسبَ وظائف جنيت، ينفي الوظيفة الوصفية عن عنوان القصيدة.

٥. تقسيم الخطاب

يقول جان كوهن: «إن فهم الخطاب يعني أولا تقسيمه أي تعيينَ علاقات الترابط المتغيرة التي توحّد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسّم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصولُ، والفقراتُ، والجملُ، والكلمات. وهذا التقسيم يتمّ طبعاً حسبَ المعنى»[1].

لقد كانَ كوهن واعياً بضرورة تقسيم الخطاب إلى وحدات دلالية من أجل التحكم فيه وفهمه. وقام في مكان لاحق باختبار قديم في البيداغوجيا القديمة من أجل ضبط انسجام مقطع من قصيدة، من خلال «رسم عناصر (أو هيكل) المقطوعة بوضع عناوين الأجزاء المتابعة:

١. الالتقاء بهيبوليتْ.

٢. ميلاد الشوق.

٣. مقاومة الحبّ.

٤. فشل المُقاومة.

هناكَ إذنْ أربعة أجزاء تعبّر عن مراحل أربعة من هذا الحب الذي يزودنا بالعنوان العام لمجموع الخطاب»[2].

يقوم هذا الإجراء اللساني الذي قام به جان كوهن على تقسيم الخطاب إلى وحدات

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٢.

دلالية، ثم إعطاء كلّ وحدة عنواناً هو بمثابة اختصار لهذه الوحدة، ثم امتحان العلاقات الدلالية بين هذه العناوين. فالمصادر: (اللقاء، ميلاد الشوق، المقاومة) الفشل تمثّل قاعدة التنامي والتطور في الخطاب عند ميشيل كارول، ومن ثمة فإن القصيدة مترابطة.

٦. تأويل الانزياح: من الجملة إلى الخطاب

رأينا على صعيد الجملة أنّ «كلّ كلمة تتوفر على معنى، إلا أنّ مجموع الكلمات لا يتوفر على معنى»[١]، وهنا تكمن المشكلة. وبناءً عليه فإن انتفاء النصية عن نص، أي جملتين فأكثر، قد لا يرجع إلى أنَّ إحدى الجمل غير مفهومة، لكنْ يرجعُ إلى أننا لا نستطيع إيجاد علاقة بين الجمل.

قدم لنا كوهن فكرةً مهمة حين قال: «ما دامَ الوصل يقيمُ علاقات وطيدة مع الإسناد يمكنُ أن نطبّق على أحدهما ما نطبقه على الآخر»[٢]، بمعنى أن كوهن ينظر إلى الوصل بين جملتينِ على أنه إسناد حيثُ تمثّل الجملتان مسنداً ومسنداً إليه. وإذا كانَ الانزياحُ بين المسند والمسند إليه على مستوى الجملة مقوماً للشّعرية، فإن الانزياح بين جملتينِ يُعتبرُ مقوّما لها أيضا ويمكنُ تأويله كما نؤول الاستعارة على سبيل المثال.

لنأخذ مثالا بسيطاً:

هذهِ الفتاةُ قمرٌ

كلّ هذه الكلمات مفهومة منعزلةً، إلا أننا عند الجمع بينهما يصير لزاماً أن نقرب بين كلمتي الفتاة وقمرٌ، فالأولى تدلّ على إنسان والثانية عنصُرٌ طبيعي. الأمر نفسه يمكن تطبيقه على هذا المثال الذي قدّمه جان كوهن:

كانَتْ رُوثْ تفكّر وبوز يحلم؛ النباتُ كانَ أسودَ

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٠٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٥٧.

إنَّ الوحدات: كانت روث تفكّر/ بوز يحلم/ النباتُ كانَ أسودَ، مفهومةٌ وهيَ منفصلةٌ، لكن عند الجمع بينها يقع التشويش.

سنعتبر جملة: **كانَتْ روث تفكّر وبوز يحلم** مسنداً، وجملة: **النباتُ كانَ أسودَ** مسنداً إليه.

جليّ أنَّ الجملة الأولى جملة مباشرة، والثانية جملة انزياحية فلا وجود لنبات أسود. ولا بدَّ هنا من تأويل الجملة التي تحمل الشعرية: النباتُ كانَ أسودَ؛ وتأويلها هو: «لكي يقول هيكو إن الليل قد خيّم يقول بدل ذلك: لقد كان النبات أسود»[1]. واللمسة التي قام بها الشّاعر هو أنّهُ خلط «السبب (الليلةُ كانت مخيّمة) بالأثر (النباتُ كان أسودَ)»[2].

فيصير الخطاب في صورته المعيارية:

كانَتْ روث تفكّر وبوز يحلم؛ الليلةُ كانت مخيّمة.

يقدّم جان كوهن الطريقة التي يمكنُ بها انسجام الخطاب على صعيد جملتين. يقول: «إنَّ نفي انزياح الوصل، ماثل في الانزياح نفسه»[3]، ويعني أننا لن نحتاج إلى عناصر خارج الخطاب، يكفي أنْ نعلمَ أنَّ هناكَ انزياحاً ناشئا عن وصل جملتين فنقوم بتأويل إحديهما. فقط «ينبغي أن نكتشف العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكنُ أن يحصلَ بفضل العمل الاستعاري تماماً كما يحصل في الإسناد»[4]. فنتعامل مع جملتين موصولتين بينهما انزياح كما نتعامل مع الانزياح في الإسناد بين كلمتين، مثل: زيدٌ يزأرُ. والمبدأ أنّ «تغييراً يمسُّ أحد طرفيْ الوصل، ويعيدُ السلسلة الكلامية إلى

---

(١) الكلام السامي، ص ١٦٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

المعيار»[1]، ففي الخطاب عناصرُ ثابتة إما ظاهرةٌ أو مضمرةٌ لا يمسّها التأويل، بينما نغيّر معنى أحد طرفي الوصل، أو نتجاوز الدلالة الحرفية التي يوفرها المعجم إلى المعنى العميق، فتصبحُ كلّ أطراف الوصل معيارية وينسجمُ الخطاب.

على أنَّ الشاعر يعمدُ إلى جعل العناصر تبدو غير مترابطة في الظاهر، أو يخلق الانزياح، فيعمل القارئ على اكتشاف الانسجام بصفته مشاركاً. أما الإبداع فهو القدرة على الجمع بين المختلف، أما المؤتلف فسهل الجمع بينه. لكنّ هذا الجمع جمع جماليّ يمكنُ إضفاء الانسجام عليه، فليس عشوائيا أو اعتباطيا.

ونمثّل لأفكار كوهن السّابقة كالتالي:

النص المعياري	عمرو شاعر وزيد كاتب عمرو شاعر. زيد كاتب	التركيب والدلالة	نص متسق وإسناد معياري بين الجملتين
الخطاب الشّعري	كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العُشب كانَ أسودَ	التداول	خطاب منسجم وإسناد انزياحي

إذن لا نتحدث عن الانزياح فقط في علاقة كلمة بكلمة، لكن أيضاً في إطار العلاقات الخفية التي تجمع بين وحدات الخطاب.

يحصل الانسجامُ في كثير من الأحيان عبر تأويل الانزياح، كالتالي:

الخطاب/ الشعرية	التأويل/ المعيار
كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العُشب كانَ أسودَ	كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ الليلُ كانَ مخيّماً
تكسير البنية (الانزياح)	إعادة التبنين (نفي الانزياح)

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٩.

وكما رأينا، وكما عبّر جوهن كوهن، فإنّه «لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[1].

٧. حذف الاعتراضات:

يقول كوهن: «لنعِدْ قراءة هذا المقطع من بوز النائم:

بينما كانَ نائماً. كانت روث المحابية

تتمدّد إلى جوار قدَمي بوز عارية الثَّدي

متطلّعةً إلى شُعاعٍ لا يَدري أيَّ شُعاعٍ

عندما يأتي ضوءُ الاستيقاظ المفاجئ

لم يكن بوز على علم بوجود امرأة هناك

ولم تكنْ روثْ على علم بما يهيئ الله لها

نحنُ هنا في لحظة سرد حاسمة. لقد تمددت روث عند قدمي بوز: الوحدة المعجزة على وشك التحقّق... ولكن ها هو السّرد ينقطع فجأةً:

ينبثقُ عطرٌ نديٌّ من البروق الكثيفة

كانت أنفاس الليل تطفو فوق جلجالة

إنَّ المنطق الخطابي هنا له الحق في التساؤل كيفَ ترتبط وتتّصل الأفكار فيما بينها؟ فالبروق له رائحة طيبة والليل ساكن، ولكن ما علاقة هذا بما تقدّم؟ ما هو الرابط المنطقي بين هذا الوصف وذلك السّرد؟ إلى ماذا تقصد هذه الأشياء المتسللة إلى دراما النّاس؟ منطقيا، لا يُدرج وصف الأشياء في الدراما إلا إذا كانَ لهذه الأشياء تأثير فيها.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

نحنُ لا نرى هنا في رائحة البروق أو سكون الليل شيئاً مما يمكن أن يكون سبباً أو عائقاً أمامَ ما يجري حدوثه»[١].

نرى هنا، عكس ما رأى كوهن، بأن هذا اعتراض وليس انقطاعا. إن الاعتراض يمكنُ حذفه أو تجاهله، بينما الانقطاع لا بُدَّ من تأويله. والاعتراض شبيه بالجملة الاعتراضية في التركيب النحوي.

يقدّم كوهن بيتا من القصيدة نفسها قائلاً: «ونلاحظ أنَّ نفس الأداة تعودُ إلى الظهور بي بيت واحد هذه المرة:

كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العُشب كانَ أسودَ»[٢].

عكس المقطع السّابق، فإنَّ جملة **العُشب كانَ أسودَ** فيها انزياح لأنَّ العُشبَ عادةً يكونُ أخضر، وبالتالي لا بدَّ من البحث عن تأويل منسجم يتوافق مع الجملة التي تسبقها باعتبارها جملةً أساسا. فيكون معنى **العُشب كانَ أسودَ** هو أنَّ الظلام كانَ مخيّما، فتفادى الشّاعر بذلك المباشرة. ومن ثمة فإنَّ حذف جملة **العُشب كانَ أسودَ** يفقد القصيدة الكثير من شعريتها، وتأويلها أو إعادتها إلى المعنى المباشر يثبت شعريتها.

رُغمَ خلط كوهن بين الانقطاع والاعتراض، فهو يقدّم لنا مقترحاً لانسجام الخطاب والتعامل مع هذه الحالة وهو عملية الحذف. يقول: «نقول أيضاً عن عنصر منقطع عندما لا ينتج عن حذفه أو تغيير مكانه أي انقطاع في الوحدة أو التسلسل الفكريّ للرسالة. ومن الواضح في المثال الذي نهتمّ به أن بوسعنا حذف البيتين الوصفيين أو تغيير مكانهما دونَ أن يعوق ذلك فهم الحكاية. فلنحذف المقطوعة الوصفية المتخللة بأتمّها هنا. فإنَّ الحكاية تستعيدُ سيرها العادي»[٣].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٤و١٦٥.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص١٦٥.

وقبلَ الحذف يقترح علينا كوهن أن نميز في النصّ «الفكرة الطفيلية من الرئيسية»[١]، ثمَّ يمكنُ «أن نعيدَ الخطاب إلى سببيته بحذف أو نقل ما لا يندرج فيه»[٢].

هذه المسألة، المتعلقة بتدخّل الوصف في السير العادي للحكاية، عالجها من منظور شعرية السرد أبرز الشّعريين في فرنسا، جيرار جُنيت، في كتابه الصادر في السنة نفسها التي صدر فيها كتاب جان كوهن ١٩٦٦، الكتاب الغنيّ عن التعريف Figure III الذي يحمل في الترجمة المغربية اسم «خطاب الحكاية: بحث في المنهج». جُنيت نفسه وجّه انتقادات لكتاب كوهن في مقال تحت عنوان: «اللغة الشعرية وشعرية اللغة»[٣]. تُسمى هذه التقنية، عند جنيت، الوقفةPause[٤]، وهي مقولة زمنية تناولها في مبحث السرعة، حيثُ يتوقّف السّرد، وبالتالي الزمن، ليحلّ مكانَهُ الوصف في غالب الأحيان وكذلك التعليق أو التأمل أو تدخّل المُؤلّف.

لعلَّ اعتراض الوصف للحكي واضحٌ ولا يحتاج جهدا من المتلقي للتفطّن إليه، ولا يشوش عليه كثيراً رحلة القراءة. إن المشوّش بحقّ، أو بعبارة أدّق، إن الجمالي/ الانزياحي بحق هو اعتراض الحكي للحكي، عندما تتدخُل حكاية أو حكايات أمام حكاية المحور أو البطل، خاصّة إذا لم تكن متعلّقة بإحدى الشخصيات الثانوية. هذه التقنية نجدها كثيراً في رواية المغاربة[٥] لعبد الكريم الجويطي، حيثُ ينتقلُ بنا السّارد،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٢.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٢.

(٣) لاطلاع أوسع على الموضوع يُنظر: محمد القاسمي، «بين البلاغة والأسلوبية: نظرية الانزياح بين كوهن وخصومه»، **مجلة المصباحية**، سلسلة اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس ـ فاس، المغرب، ع١، ١٩٩٥، ص ٤٥.

(٤) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ت. محمد معتصم ومحمد حلي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ١١٢.

(٥) عبد الكريم الجويطي، **المغاربة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ٢٠١٦.

دونَ سابق إنذار، من حكاية البطل محمد الغافقي إلى الحديث عن تاريخ المغرب وعن شخصيات تاريخية في قالب تخييلي[1]، فضلًا عن السرد التاريخي المحض[2]، وكذلك اعتراض المستنسخات النصّية clichés للحكي[3]. على أن القارئ الحاذق يستطيع الربط بين هذه العناصر، وإعادة ترتيب خطاب الحكاية عندما ينتهي من قراءة الرواية بالاستعانة طبعاً بعنوان الرواية «المغاربة».

بالنّسبة للشّعر، هناك نموذج من قصيدة «الخمارة»[4] للشّاعر أحمد المجّاطي. تبتدئ القصيدة بهذه الأسطر من الموضوع الذي يوحي به العنوان:

تَفتحُ الكأسُ أقباءها
تَتواترُ فيها النُّعوتْ
تَتنكَّرُ في ثوبِ عاشقةٍ
تنثرُ الوردَ من شرفاتِ البيوتْ

وتستمر القصيدة داخل جوّ الخمارة ومعجمها، لكنْ ينقطع خيط الخطاب، ويعترض تسلسل موضوعه هذا المقطع:

وامتدَّ بَيْنِي وبينَ الزُّجاجةِ
صَوْتُ المُؤَذِّنِ:
إِن العَمَائِمَ تنْبتُ كالفُطرِ
مثلَ النُّجومِ على كَتفِ الجِنِرالاتْ

---

(١) قارن مثلا بين الصفحتين ٦٥ و٦٦ من الرواية.
(٢) على سبيل المثال: المغاربة، ص ٢٤١.
(٣) على سبيل المثال: المغاربة، ص ٢٤٤.
(٤) ديوان الفروسية، ص ٩٩.

والسُّجونُ التي تملأُ الرحبَ

بين الرباطِ وصنعاءَ

مثلُ الجسور التي نَسفتْ

خطَّ بارليفَ

أين الطريقُ إلى جبلِ الشيخْ

لقد أخرجنا هذا المقطع من جمال الوصف والسّرد، ومن جوّ الخمّارة العبق، ودخل بنا إلى مستنقع السياسة. وما علاقة صوت المؤذن بالحديث في السياسة؟ ربّما يحثّ المساجد على توعية الناس. عموماً، فإنّ الشّاعر عندما تمكّن منه السّكر صار يتكلّم في السياسة وتذكّر أحوال الأمة التي لا تسرّ؛ إنّها لحظات تتأرجح بين الفرح المصطنع والحقيقة المؤلمة. والمقطع يفسّر لنا سبب ذهاب الشّاعر إلى الخمارة: لكي ينسى هذا الواقع المأزوم الذي لا يستطيع المثقّف أن يقوم بشيء لتغييره. لكنْ سُرعان ما يعود الخطاب إلى موضوعه المقترن بالعنوان:

نَكشتْ تَحتَ حاجِبِها

أشعلتْ لِلزَّبونِ المعَلَّبِ

سِيجَارَةً

هكذا يَتغيَّرُ طعمُ النَّبيذِ المُعتَّقِ

تعبرُ سَبْتَةُ بينَ اللُّفافةِ والتَّبغِ

تَسقطُ بَيني وبينَ الزَّبونِ المعَلّبِ

أُغنيةً

آه

....

تَتَناثَرُ أجنحةُ اللَّحنِ
تَأخُذُ شكلَ الوُجوهِ التي تَتَوهَّجُ
حولَ المَوائِدِ[1]

٨. ترتيب الكلمات/ ترتيب الخطاب

لننطلق أولا من مُسَلّمة أساس، هي «أنَّ الشّعر يكسرُ بطريقته الخاصة قوانين الخطاب»[2] بل إنَّ طبيعته المرحة تحبّ التكسير والانحراف وبعثرة الترتيب على الدوام. إنّه يستمدُّ هويته من هذا التكسير ويبني وجوده عليه[3].

وما من شكّ في أنَّه «بسبب الابتعاد عن التركيب تستعصي مثل هذه القصائد عن الفهم»[4]، باعتبار أن «النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرّد ما يتحقّق الانزياح بدرجة معيّنة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم»[5].

---

(١) **ديوان الفروسية**، ص ٩٩ وما بعدها.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٦.

(٣) يقول محمد بنيس: «ينتج التركيب النحوي للنص عن طبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم أيضا في تحديد المتتالية ـ المتتاليات وتوزيعها. إن النص بعيد عن أن يكون ركاما من الأدلة المتجاورة فيما بينها، بل هو نسج مقعد لأدلة متحركة ضمن علائق ترابطية وتواردية. [...] إن الشعر يخترق هذه القوانين، ويخرج عليها، مؤسسا لقوانين خاصة، لم يتملك العلم الحديث جل أسرارها. والخروج من القوانين العامة إلى القوانين الخاصة لا يأتي صدفة، ولكنه بحث في سؤال الإبداع، ومن ثم فإن طبيعة الترابط والتوارد داخل النص يشكل للخروج على القوانين اللغوية العامة، وهو نواة لتركيب النص وتعيين رؤيته للعالم». (**بيان الكتابة**، ص ٤٨)

(٤) ب. ل. ش.، ص ص ١٧٦ و١٧٧.

(٥) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

لقد هدم الشّعر المعاصر اللغة محاولاً التخفيف من راديكاليتها ووطأتها، لتصبح لغة أكثر حيوية وتحرّراً؛ «إنّ عبارة كلمات متحررة تصف جيّداً أشكالا معيّنة من الشّعر المعاصر حيث تبدو الكلمات فاقدة كلّ علامات الارتباط التركيبي. إنَّ غياب الفعل خاصة يجرّد الصّرح اللغوي من الأساس الذي يدعمُه. إنَّ الكلمات تتتابع دونَ أن نعرف العلاقة الرابطة بينها»(١).

مع ذلك فإنَّ في العمل الشعري إشارات دالة وعلامة في الطريق، ومبادئ تبني الانسجام من بينها مبدأ التجاور عبد براون ويول؛ فإنّ «مجرّد توالي الكلمات قد يوحي بالروابط التركيبية الخاصة. فليس صعباً إعادة إنشاء جملة انطلاقاً من المتوالية الآتية:

القطّ الكناري الأسود يأكُل»(٢).

ويقدّم جان كوهن مثالاً لقصيدة تفتقد إلى التركيب وإلى التشاكل Isotopie أيضا:

التقهقر وجلبة الخطو

يومَ احتفال

العينُ السّوداءُ

الرأسُ

الاسم البربري للمولودِ

إنَّ رهان الانسجام هنَا هو قدرة المتلقي على ترتيب هذه الأسطر المبعثرة والربط بينها وملء الفراغات وربما استغلالِ معرفته الخلفية. يقول كوهن: «إذا كنا نجدُ، بالإضافة إلى ذلك، الروابط المُعجمية منافرةَ أي إذا كان الشاعر يراكمُ في نفس الآن

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

الانزياح المنطقي واللانحوية حينئذ تصبح قابلية الفهم بالنسبة للقارئ المتوسّط على الأقل منعدمةً»[1].

بالنسبة لغياب الفعل الذي تحدّث عنه كوهن في إحالة سابقة، فإنَّ قصائد لعبت على نفي الفعل من مقاطع شعرية، وهناك قصائد نفته منها كلّها مثل هذه القصيدة لمحمود درويش:

فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطيَّةُ
اللون. صفصافَةٌ. كَسَلٌ. أُفُقٌ مُهْمَلٌ
كالحكايا الكبيرة. أرضٌ مجعَّدةُ الوجه.
صَيْفٌ كثير التثاؤب كالكلب في ظلِّ
زيتونةٍ يابسٍ. عَرَقٌ في الحجارة.
شمسٌ عمودية. لا حياةَ ولا موت
حول المكان. جفافٌ كرائحة الضوء في
القمح. لا ماءَ في البئر والقلب.[2]

إنَّ الاتساق منعدمٌ في هذه القصيدة، التي قصدت إلى عدم استعمال الفعل فيها، مع ذلكَ فهي مترابطةٌ من خلال معجمٍ دالّ على الملل/ الفراغ والجفاف، ولا تحتاج إلى جهد تأويلي كبير من قبل قارئها. لقد راهنت القصيدة على التخلّي عن الفعل الذي يمثّل عمدة الجملة في النص المعياري، وهذا جانبٌ يحقّق شعريتها وانزياحها عن نمط النصّ. ومن جهة أخرى، فإنَّ غياب الفعل في القصيدة ينسجم مع موضوعها، وهو

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٩.

(٢) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص ٣٩.

تصوير حالة الملل والفراغ الكبيرين واستفحال الجفاف المادي والمعنوي، فالفعل يدلّ على الحركة التي لا توجد في عالم القصيدة، بينما تتكئ كليًا على الاسم الذي ينسجم مع الثبات والركود وغياب ردّ فعل من الإنسان اتجاه هذا الجوّ الرمادي.

ويُمكن أن نقيس شعرية خرق ترتيب الكلمات على شِعرية ترتيب الجمل، وكذلك المقاطع والفقرات ووحدات الخطاب الدلالية.

ولنتحدث عن مقوّم شعريّ، هو القلب. ولدينا في هذا الصّدد أمثلة معروفة، منها بيتي أبي الطيب المتنبي:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شكٌّ لوَاقِفٍ ... كأنّكَ في جَفنِ الرّدَى وهْوَ نائِمُ
تَمُرّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً ... وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ باسِمُ

يستمدّ البيتان شعريتهما من خرق الترتيب الدلالي والمنطقي، فيتبادل الشطران الثانيان من كل بيت مكانيهما. إنَّ الذهاب من اللانسجام إلى انسجام البيتين رهينٌ بإعادة التموقع من الانزياح إلى المعيار.

وهذا مثال من الشعر المعاصر يقوم على القلب، وهو لأحمد بخيت:

ثلاثون عامًا وفي القلب وهم

وفي الغيب سهم وفي النبع ماء

فكيف، مثلاً، يكون في الغيبِ سهمٌ؟ لا بدَّ من إعادة الترتيب: في القلب سهْم/ وفي الغيب وهمٌ/ وفي النبع ماء، لكنَّ الترتيب هنا يقتل الشعر، وللحصول على الدلالة لا بدَّ من العودة إلى المعيار. إنَّ الاتساق والانسجام، بكلّ بساطة، هما العودة إلى المعيار.

بالنسبة لإعادة الترتيب سنستعرض هنا تجربة سبّاقة ليمنى العيد في انسجام

الشعر المعاصر، وستتحدث عنها أكثر في الجزء الأخير في البحث. لقد قامت الباحثة بتجربة فريدة بإعادة ترتيب مقطع غير منسجم في الوهلة الأولى، وهو من قصيدة «الزرقاء» لشوقي أبو شقرا:

أسوارة النسيان

والجلد اليابس

كوع الحنان، شمس المشقة

مجدولة الشّعرات والبقجة

وحنجور البويا الرذيل

محبسة الليرات والسلطات، جواري السّنين

يا ارثها يضحك

ضائعة سيّدة التوت وبصقة الفاعل

نسمة انكسار وغيمة،

ابي سن الذهب

١٨ قيراطاً

نفسي مرقوقة والغار،

رماد كعب الخابية

أعادت الباحثة قراءةَ المقطع وفق الانتظام التالي:

أسوارة النسيان

والجلد اليابس

كوع الحنان

محبسة الليرات والسلطات

جواري السّنين يا ارثها يضحك،

شمس المشقة مجدولة الشّعرات

والبقجة

ضائعة سيّدة التوت

وحنجور البويا الرذيل

وبصقة الفاعل

نفسي مرقوقة والغار،

رماد كعب الخايبة

نسمة انكسار وغيمة،

أبي سنّ الذهب

١٨ قيراطاً.

ويمكن للقارئ الرجوع إلى الكتاب ومتابعة تحليل الباحثة واستنتاجاتها بعد محاولة إضفاء الانسجام على المقطع[1]. لكن ما يجب التأكيد عليه هنا أنَّ التوجه البنيوي ليُمنى العيد لم يقص مثل هذه النصوص كونها لا تتوفّر على ملامح النصّية ولا التنظيم الشّكلي للنص، كذلكَ لسانياتِ النص عبر مفهوم الانسجام لا تُقصي مثل هذه النصوص بقدر ما تحاول إعادة بنينتها وفق معيار ذهنيّ هو النص الذي يعدُّ الأرضية الثابتة والمؤسَّسية للخطاب.

---

(١) يمنى العيد، **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص ٤٥ وما بعدها.

في الخطاب السردّي يمكن تطبيق إعادة الترتيب بشكل أفضل. تقع الفاتحة النصية Incipit لرواية «المغاربة» لعبد الكريم الجويطي في ثلاث صفحات ونصف، يجرنا من خلالها إلى عالم الرواية التخييلي. في هذه الفاتحة نجد أنفسنا أمام نتائج عراك دامٍ دار بين شخصيتين لا نعرف من هما. يقول أحدهما: «هو الآن ممدد بجانبي شبه جثة هامدة، ونحنُ مرميان في سيارة إسعاف»[1]. ثم يقول في الصفحة الموالية: «حينَ وصلنا المستشفى سمعتهم يقولون: واحد مات، والآخر في نزعه الأخير»[2].

تنتهي هذه الفاتحة النصية بمؤشر طباعي هو البياض ليبدأ فصل جديد. لكن في هذا الفصل الجديد نجد أنَّ السارد طفلٌ مع جده في رحلة علاج بدائية لعينيه المهددتين بالعمى. يقول: كنتُ خائفاً وضائعاً في المشهد القيامي. أحتمي بجسد جدي الواهن الراجف»[3].هنا نشعرُ بهبوط حادّ من العنف في الفاتحة النصية إلى الضعف في رحلة الطفل وعائلته من أجل إنقاذ عينيه المريضتين.

فنجد أنّ المشهد الأول تدور حوله مجموعة من الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات، ولا نفهم ما العلاقة بين الفاتحة النصية وهذا الفصل الذي يليها. وعندما نتوغل في الرواية نجد أن في الرواية أكثر من سارد. وبعدها حين يصابُ البطل بالعمى نستبعد أنه هو الذي تشاجر ذاك الشجار الملحمي الذي أدى إلى موت غريمه.

يظلّ القارئ في هذه الرواية يحمل هذه الفاتحة النصية فوق ظهره طيلة مسافة طويلة تبلغ قرابة ٤٠٠ صفحة، ولا يرتاح حتى يضع هذا الجزء في مكانه الطبيعي.

هروب المعنى مستفز للإنسان، كون الكون منسجما، كذلك الإنسان ذاته. إن عدم وجود قطعة في جسم يظل يسبب له قلقاً ولا يرتاح حتى يضع هذه القطعة في مكانها.

---

(١) **المغاربة**، ص ٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) نفسه، ص ١١.

لقد تحققت شعرية الخطاب السّردي بخرق/ انزياح في ترتيب القصة، بينما ترتيبها على نحو طبيعي يفقدها هذه اللمسة الشعرية. إن شعور القارئ بفقدان المعنى، بين الفاتحة والفصل الذي يليها، جعله يخوض غمار هذه المسافة الطويلة من القراءة في رحاب التخييلي والتاريخي من أجل العثور على ربط أو موضع لهذه الفاتحة التي تعد نشازاً على مستوى الفهم لكنها في مكانها المثالي على مستوى الخطاب. وهنا تكمنُ شعرية الانسجام. فتكونُ عملية القراءة في هذه الرواية عملية بحث عن «علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية)»[1] وهي التي يسميها دو سوسير العلاقات السياقية.

إنّ الشعرية هنا تقوم على خرق الترتيب الخطي، وعملية الفهم تقوم على إعادة الترتيب الطبيعي والتسلسلي للأحداث.

(١) تزفيتان تودروف، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص ٣١.

الفصل السّابع

لسانيات النص عند جان كوهن

دافع جان كوهن عن فرضية، تتعلّق بالشعرية ولسانيات النص الشعري معاً، وهي في نقطتين:

١ـ «طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية شكلية. إنه لا يكُمنُ في المادة الصّوتية ولا في المادة الإيديولوجية، بل في نمط خاصّ من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى.

٢ـ يتّسم هذا النمط الخاصّ من العلاقات بالسلبية. إذ إنَّ كل واحدٍ من المقومات والصور التي تتكوّن منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميّزها، هو طريقة ـ تتنوّع بتنوّع المستويات ـ لخرق قانون اللغة العادية»[١].

وبما أنَّ اللسانيات قد تطورت كثيراً ضمن طفرات ملحوظة، فإنَّ الشّعرية اللسانية كذلك قد تطورت معها، «وفي هذا الإطار يقدّم لنا كوهن صورة النّاقد أو البويتيقي المتتبع بعين بصيرة لتطورات اللسانيات وانتقالها من لسانيات مهتمة بالجملة إلى لسانيات مهتمة بالخطاب، لكن الثوابت تظلّ هي هي داخل النظرية الأمّ»[٢]. وقد استطاع كوهن أن يُرسي لسانيات للنصّ الشّعريّ قائمة على الانزياح والخرق لقواعدها

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٩١.

(٢) نزار التجديتي، ص ٥٢.

المعيارية، هذه القواعد المتعلقة بالنصّ النثري العلمي، الذي يحافظ دائماً على اتساقه وترابطه ووضوحه التّام.

إنّ الدراسات التي تناولت كتاب «بنية اللغة الشعرية» أو تلك التي اتخذته مرجعا لها قد اختزلته في فصل واحدٍ هو الفصل المتعلّق بالإسناد، وقصرت الانزياح على المسند والمسند إليه. بينما الانزياح عند جان كوهن شاملٌ للقصيدة كلّها وعلى كافة المستويات، فليسَ جزئيّاً.

وإذا كنّا قد فهمنا هذا الكتاب العظيم على نحو يقتربُ من المثالية، أي حقيقة الكتاب ومقصد الكاتب، فإنّه يقدّم عناصر لسانية لتحليل الخطاب الشّعري، وهيَ عناصر، تتنوّع بتنوّع المستويات، يمكنُ توسيعها بالاستفادة من إسهامات الباحثين الآخرين في الشّعرية اللسانية، مثل مفهوم التوازي ودوره في الاتساق التركيبي.

إنَّ العملية عمليةٌ متكاملة، وليست كما اعتدنا أن نفعل بأن ندرس الشّعرية بشكل أحادي، أو أن ندرس مدى مراعاة الاتساق والانسجام في خطاب يخرق المعيار. فلا يفصل جان كوهن بين رصد القوانين التي صنعت الشّعرية، وبين تأويل الظواهر الانزياحية، ومقاومة الاتساق، وانسجام الخطاب.

لا بدَّ من دراسة الشّعرية في مستويات متكاملة حدّدها جان كوهن:

- المستوى الصوتي.
- الانزياح.
- العلاقات بين أجزاء الخطاب.
- مقاومة الاتساق على مستوى النص.
- انسجام الخطاب.

إنَّ المتأمل في فصول الكتاب، وفي ترتيبها، يجد أنَّ الشّعرية وبناء الدلالة يبدآن من بناء النظم إلى بناء الخطاب برمته.

يميّز كوهن بين ثلاثة تيارات شعرية متباينة في فرنسا:

١) **التيار التقليدي**: يشمل الشّعر الكلاسيكي «نموذج الخطاب المنسجم. الوصل النحوي هنا يربط دائماً بين الكلمات المنسجمة منطقيا. وكل الأمثلة التي تم إحصاؤها لا يمكن الطعن فيها من هذه الناحية»(١). إنه يراعي الاتساق النحوي والترابط الدلالي، ولا يحتاج القارئ في فهمه إلى جهد كبير. إنَّ القصيدة التقليدية العربية، وإن اتهمت بالتشتت، على قدر كبير من الوضوح الدلالي والاتساق التركيبي وتحمل مؤشرات تأويلها في النص والسياق.

٢) **التيار السريالي**: تيار عبثي في غالبيته، يلعب على رصف الكلمات بدون وعي، ويراهن على الصدفة الموضوعية، وما دامت قصائده غير قابلة للفهم فهي بالضرورة غير شعرية.

٣) **التيار الرومانسي**: تمثل الرومانسية، عند كوهن، نموذج القصيدة الإيجابية التي وقفت موقفا إيجابيا بين النموذج التقليدي والنموذج السريالي، لأنّها وظفت الانزياح على مستوى الخطاب برمته وتفادت الجاهزية التي كانت تقدمها القصيدة التقليدية والعبث الذي تقوم به السريالية. يقول كوهن: «ابتداءً من الرومانسية بدأ الشّعر العظيم باستعمال الانقطاع كمقوّم دائم الحضور. [...] لقد تجرّأ الرومانسيون على تكسير هذا التسلسل في الخطاب ولو بطريقة مُلطّفة جدّا»(٢).

ويمكن أن نعبّر عن هذه الأفكار كالتالي:

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٢ و١٦٣.

الرومانسية	السريالية	التقليدية
مقاومة الاتساق	عدم الاتساق	الاتساق
منافرة الترابط	عدم الترابط	الترابط
فقدان المعنى/ حضور المعنى	الانسجام:؟؟	------

ويفرّق جان كوهن بين ثلاثة مفاهيم أساس في لسانيات النص، وهي:

١. **الاتساق Cohésion** : وهو عنده الانسجام الشكلي الذي يقتضيه النحو»[١].

٢. **الترابط Connexité**: وهو عنده الانسجام المعنوي الذي يقتضيه المنطق، ولو أنَّ كوهن في الكتاب بلغته الأصلية يستعمل مصطلح Homogénéité[٢] الأقرب إلى التجانس. مع ذلك فمصطلحات لسانيات النص لم ترسَ حينئذ فضلاً عن إرساء لسانيات النص نفسها في فرنسا، وظلّ مفهوم الاتساق والانسجام يستعمل لهما مصطلح واحد لوقت طويل هو **Cohérence**.

٣. **الانسجام Cohérence**: عملية متأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى إلى المعنى وكلّ ذلك في وعي القارئ[٣].

ونلاحظ أنّ كوهن تحدّث عن هذه المستويات الثلاثة بطريقة مرتبة، ووزعت حصةُ كلّ مفهوم كالتالي:

- الاتساق: من ص ١٥٧ إلى ص ١٥٨ (ضمن الترجمة المغربية).
- الترابط: من ص ١٥٨ إلى ص ١٦٠.
- الانسجام: من ص ١٦١ إلى ص ١٧٤.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٥٩.

(٢) Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammaion, 1966, p. 168.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

هذا الإحصاء يقود إلى استنتاج مفاده أنه اهتم بانسجام الخطاب أكثر من غيره حيث خصص له حيزاً كبيراً، بينما لم يحض الاتساق والترابط إلا بجزء ضئيل من فصل الوصل. لقد كانَ الحديث عن الاتساق والترابط مجرّد جسر تمهيدي للوصول إلى انسجام الخطاب الشّعري.

أما بالنسبة لثنائية النص والخطاب، فهما عند كوهن كالتالي:

النصّ	الخطاب
المعيار	الانزياح عن المعيار

ـ مفهوم النّصّ:

فكرة مجرّدة معمَّمة مختزنة في ذهن كلّ من له قدرة لغوية، وبنية لغوية نموذجية مؤسسية تجسّد قدرة المتكلم على إنتاج سلسلة من الجمل، تنزع إلى درجة الصّفر في الكتابة، وتتوفّر فيها وسائل الاتساق ومظاهر الترابط، الأقرب إليها نثر العلماء الذي يسعى إلى التوضيح الشديد، والمطابقة، من أجل الإفهام لتصل إلى كلّ من له تلك القدرة اللغوية. وهي بنية تتعدى الجملة، لأنّه لا يمكن تطبيق مفهوم الاتساق إلا على ما يتعدّى الجملة، ولا يوجدُ إنتاج أدبي في جملة واحدة (قصيدة، قصة...)

ـ مفهوم الخطاب

نصّ خاصّ مشوَّه لمقتضيات شعرية أو تداولية أو بلاغية أو أيديولوجية (الخوف من السّلطة مثلاً)...، وبنية كلامية تعودُ إلى استعمال فرديّ ذكيّ وغير اعتباطيّ، له منتج ومتلقّ، يمكن أن تظهر فيه مجموعة من الظواهر: عدم الترتيب، الحذف، دلالة الإيحاء، الانزيحات، الاقتصاد اللغوي ... يقومُ المتلقي الذي يتوفّر على وسائل مساعدة (الذكاء، الخبرة، التجربة، المعرفة الخلفية) بإعادة بنية هذا الخطاب وإعادته إلى بنيته المؤسسية النموذجية وإلى درجة الصّفر؛ أي إلى النصّ، وتسمى هذه العملية التي تتمُّ في ذهن المتلقي بالانسجام.

يبدو أنَّ الخطاب بنية سلبية، لكن «ليست السلبيةُ، هنا أو هناك، إلا مؤقّتة، إنّها تمثّل الوجه الآخر للإيجابية»[1]. إنَّ تكسير بنية الرسالة لا يعدُّ ضعفاً فيها، بل قوّة لها. يمكن أن نعبّر عن هذه الفكرة بواسطة مفهوم الوظيفة. إنَّ الآية الكريمة ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ [الفاتحة: ٥] تكسر بنية الجملة الطبيعية، هذا سلبيٌّ لكنّه على مستوى الوظيفة البلاغية إيجابيٌّ، وما اللغة في النّهاية إلا لتأدية وظيفة براغماتية. وكذلك تكسير بنية اللغة الشّعرية يأتي لتأدية الوظيفة الشّعرية، بشرط أن يكونَ الطريق إلى البنية القاعدية الأولى ممكناً وإن صَعُبَ. لقد «كانت اللغة الشّعرية تتراءى لنا بأنها سلبية. إلا أنَّ تلك السلبية هي مجرّد انعطاف لازم يتمكّن الشّعر عبره من دلالته المتميّزة»[2].

وبتعبير جان كوهن:

ـ **النص**: «(الخطاب العادي) يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته.

ـ **والخطاب الشعري**: يعاكس النّسق»[3] بطريقة ما.

غير أنَّ هذه البنية التي قلنا عنها: نصّ مشوه، نصّ غير مرتّب، نصّ فيه ثقوب ... بنية جمالية، مرتّبة ترتيباً خاصّاً غير مألوف، تتركُ مساحات يقيمُ فيها المتلقي ويشّغل فيها إمكاناته. «وبشكل عامّ فإنَّ المحسّنات الشّعرية في مجموعها، ومهما كانَ المستوى الذي تتحقّق فيه، تكشف عن بنيات متناغمة. الواقع أنّنا قد وقفنا في كلّ الحالات على نفس التفكيك للعوامل المبنينَة، ذلك التّفكيك الذي يُؤدّي إلى غاية واحدة هي تكسير بنية الرّسالة. إن كل المقومات التي يستخدمها الشّاعر تكشف عن نفس السّلبية، ونفس الوظيفة المعتّمة للخطاب»[4].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٨٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٩٠.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٢٩.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٨٩.

تكمنُ الشعرية في المستوى الثاني (الخطاب) بينما يحصلُ الانسجام عند اكتشاف المتلقّي للمستوى الأول (النصّ). إنَّ المدلول الأوّل غير معقول، والثاني معقولٌ. وبما أنَّ الانسجام عملٌ عقْليٌّ فإنّهُ يبحث عن النّسق ودلالة المطابقة. أمّا الشعريةُ، فهي الأخرى، عمليّة عقلية في إطار المعقول وإنْ بدت على غير ذلك؛ لأنّها لا بُدَّ أنْ تنطلقَ من المدلول الأوّل فتهدم لغته لتؤسس عليه لغة وتعبيراً جديدين.

يعاكس الخطاب الشعري النص المعياري الذي يحترم النّسق وقوانينه بطرق كثيرة، منها: **القلب التركيبي**، على سبيل المثال بيت الشاعر الهولندي فيرجيل:

كانوا يسيرونَ مُظلمينَ في ليلٍ وحيدٍ

هنا لا يُجدي تأويل كلمتي مظلمينَ ووحيد، لا بدَّ من تبديل مكانيهما حتى ينسجم الخطاب، فتصبح الجملة:

كانوا يسيرون منفردين في الليلة المظلمة

إنَّ العمليّة كلّها لعبٌ في محور التأليف والعلاقات السياقية بين الكلمات. لقد قصد الشّاعر إلى القلْب، وبهذا يكونُ تأويل الجملة معرفة قصد الشاعر. والشعرية مثلها مثل الانسجام، هما معاً يقتضيان وجود مدلول ثانٍ، منه انطلق الشاعر وإليه يصل المتلقي.

الطريقة الثانية التي سنقدّم، تمسّ الدلالة، وهي عبر **الإيحاء**، إنّها تشبه الانزياح على مستوى كلمتين مثل: الليلُ أخضر. مثلا بيت:

كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العشب كانَ أسودَ

إنَّ الكلمتين (الليل + أخضر) منفردتين مفهومتان، كذلك كلّ جزء على حدة من هذا البيت مفهومٌ مستقلّا. لكنّ عند الجمع بينهما يعلّق القارئ القراءة لكي يربط بين الجملتين. وينطلق من فرضية أنَّ الجملة الأولى ذات دلالة وضعية، بينما الثانية ذات

دلالة إيحائية. وبالتالي، فانسجام الخطاب يقتضي تأويل الجملة الثانية؛ أي إعادتها إلى دلالة المطابقة. فتصير:

كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ الليل كانَ مخيّماً

يتعلّق الأمر بعمليتين عكسيتين يقومُ بكلّ واحدة منهما المرسلُ (الشّاعر) والمرسل إليه (المتلقي)، فالتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين[1]:

- **الترميز Encodage/ صناعة الشّعرية**: يقومُ به المرسل (الشّاعر)، إذ ينتجُ خطاباً ينطلق من النص ويتصرّف فيه من أجل أن يُؤدي وظيفة شعرية.

- **فكّ الرموز Décodage/ اكتشاف الشعرية**: يقوم به المرسل إليه (المتلقي)، يتلقى الخطاب ويحاول إعادة بنينته.

ينطلق الترميز من الدرجة صفر ليصل إلى اللغة العليا قدر إمكانات الشّاعر، بينما يتلقّى المرسل إليه الخطاب ويحاول إعادته إلى درجة الصّفر وإعادة بنينته على شكل النصّ الذي يمثل بصمة في دماغه، وبناء على هذا النصّ المعياري يكتشف درجة الشعرية في الخطاب. وذلك على هذا الشكل:

المرسل		المرسل إليه
النصّ: عيناك خضراوان		**الخطاب: عيناك غابتا نخيل**
↓	⟸	↓
الخطاب: عيناك غابتا نخيل		**النصّ: عيناك خضراوان**

(١) ب. ل. ش.، ص ٣٣.

هذا مجرّد إنتاج بسيط، يمكن توسيعه إلى قصيدة تتكون من مجموعة من الوحدات اللغوية مختلفة الحجم.

ويميّز كوهن بين خاصيتين للخطاب:

- **قابلية الفهم.**

- **عدم قابلية الفهم**، وذلك عند:

• تجاوز الحدود المسموح بها في الانحراف التركيبي والدلالي.

• عدم وجود متلقّ ما قادر على إعادة بنينة الخطاب وصياغته في بنية مؤسسية.

وتقومُ شعرية الخطاب في كليته عند كوهن على مفهوم الانزياح حجر الزاوية في عمله، وذلك عبر مستويين:

- **مستوى الشكل**: من خلال تكسير الاتساق، ليكون الشّعر ظاهر المزية عن النثر. وإذا كان الاتساق مقترنا بالنّثر، فإنَّ الخطاب الشعري يقوم على مقاومة الاتساق بكافة الطرق الممكنة. وإذا كان للنثر قواعد ثابتة ومؤسّسية تتعلّق بنظام اللسان، فإنَّ مقاومة الاتساق إبداعٌ فرديٌّ ذكي، لا متناهٍ لأنّه يتعدّد بتعدّد المبدعين. وبالتالي، فالدراسات التي ترصد مظاهر الاتساق في القصيدة، خاصّة الجديدة، تقارب خطابا معاكساً للقاعدة بواسطة القاعدة نفسها وهذا أمرٌ غير معقول.

- **مستوى المحتوى**: هناك معنى في القصيدة لكنه يقدم بطريقة مراوغة أو غير مكتشفة بعد من قبل المتلقي. إنّ القصيدة الجيدة، حسب كوهن، تتأرجح دائماً بين حضور المعنى وذهابه. وإذا كانَ المُتلقي هو الذي يضفي الانسجام على خطاب القصيدة، فهو الذي يقرّر مدى شعريتها.

• **شعرية مقاومة الاتساق**

وانسجاماً مع اقتراحات الشّعرية ونظرية جان كوهن في الانزياح الشّعري،

يوصي هذا البحث بأن يجب التطرّق إلى الاتساق في النص الشعري انطلاقا من هذه المنظورات:

- مقاومة الاتساق وخرقه.

- معاكسة طرق النثر في بناء الاتساق.

- الطرق الجديدة للاتساق غير تلك المستهلكة.

ولم يُخف كوهن رغبته في صياغة نحو خاص بالشّعر على كافة المستويات، نحو للجملة ونحو للنص كذلك. قال إنّ «مهمة صياغة نحو خاص بالشعر تفرض نفسها. وخلاف ما قد يتصور فإن إنجاز هذه المهمة لا يدخل في دائرة اهتمامنا. ما نقصد إليه - فلنكرّر ذلك - هو صياغة فرضية عامة صالحة لكلّ مستويات اللغة»[١]. وما زلنا نكرّر ونلحّ على أنَّ دراسة الاتساق في القصيدة عملية ضد مبادئ الشّعر وطبيعته، فالشعر - كما يرى أراغون - يقوم على «تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب»[٢]. لا بدَّ من الاتجاه إلى دراسة خرق الاتساق ومقاومته.

- **شعرية الانسجام**

خلص كوهن في قراءته لقصيدة لرامبو إلى أنها خطاب غير منسجم، وعزى هذا الحكم إلى مجموعة من الأسباب:

- إننا لا نستطيع أن نميز، في مثل هذا النص، الفكرة الطفيلية من الفكرة الرئيسة ولا أن نعيد الخطابَ إلى سببيته بحذف أو نقل ما لا يندرج فيه.

- يتعذر تلخيص هذا الخطاب إلى ذلك النصّ الصغير الذي كانَ يتحدث عنه فاليري.

- العنوان نفسه «ليليٌّ عاميٌّ» لا يعبر عن الموضوع العام لهذا النصّ.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٩.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٨.

ـ لا يمكن في الواقع وضع عنوان لهذه المقطوعة لأنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه.

ـ يتخطى هذا النص حدود الخطاب المتماسك بسبب ما يعترضه من أشياء متنافرة وأشياء مختلفة[١].

لقدْ ربطَ كوهن بين الشّعرية والانسجام، فالخطاب الشّعري غيرُ المنسجم عنده ليسَ شعرا. «لا يمكنُ الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناكَ تواصل. ولكي يكونَ الشّعر شعراً ينبغي أن يكونَ مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجّه إليه»[٢]، وبالتالي فالمتلقي هو الذي يحدد انسجام الخطاب من عدمه. وهو الذي يخلع الشّعرية على القصيدة أو ينزعها.

«إنّ الشّعرنة عمليّة ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[٣]. إن القراءة الفعلية للقصيدة لا تبدأ إلا بعد الانتهاء منها. وشعور القارئ أن الدلالة هاربة منه ثم القبض عليها بجهدٍ جهيد يجعله يشعر بلذة النص الشعري. ولحظة إضفاء المتلقي الانسجام على القصيدة ما هي إلا لحظة انتصار لكل من القارئ والقصيدة. فتكتسب القصيدة شعريتها، لا من المعاني المقدّمة على طبق من ذهب، ولكن من تأويل القارئ مجموعة العناصر هنا وهناك والربط بينها بواسطة كفاءاته.

إنَّ الانسجام والشّعرية يوجدان في نفس اللحظة، بحيثُ «إنَّ المعنى، ضمن الصورة، وبواسطتها، هو في نفس الآن، ضائعٌ ومكتشَفٌ من جديد»[٤].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٩٤.

حسب كوهن، «يمكنُ تحليل ميكانيزم صناعة ما هو شِعريّ، إلى زمنين:

١- عرض الانزياح.

٢- نفي الانزياح»[(١)].

هذان الزمنان أو اللحظتان: «أولاهما تعرض الانزياح حين تخرق نظام اللغة فتشوش إرسالية النصّ وتربك مسار تلقّيه، على مستوى البنية، وهذه الحالة مدعاةٌ لحضور اللحظة الثانية حيث يتمُّ تأويل أو تصحيح ذلك الخرق، وبهما يعاد الانسجام إلى الرسالة حيث تتحكم الخلفية المعرفية فتسهم (بشكل فعّل في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النصّ وبالتالي تجعه يشعر بإمكان الفهم والتأويل: خطابي، ٣٢٦) وهكذا يكتسب النص شعريته»[(٢)].

تمثّل اللحظة الأولى التلاعب بالمعنى وصناعة الخطاب الشّعري، وهي ممارسة واعية. بينما يختص المتلقي باللحظة الثانية عندما يسعى إلى الحصول على المعنى فيؤول هذا الخطاب ويربط بين عناصره ويرصد العلاقات الخفية التي تجمعه.

يحصلُ الانسجام عند إمكانية الربط بين عنصرين مختلفين أو مجموعة عناصر مختلفة ولا يحصلُ عندَ تعذر إمكانية هذا الربط. المبدأ نفسه في الشعرية، «إنَّ الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة، إلا أنَّ المنافرة قابلة للنفي في الأول، ومتعذرة النفي في الثاني. إنهما لا تتشابهان، من حيثُ البنية، إلا سلباً، أي بقدر ما تخرقان القانون. ومع هذا فنحنُ لا نكونُ هنا إلا أمامَ اللحظة الأولى لميكانيزم كامل. فالجملة غير المعقولة تفتقر إلى اللحظة الثانية. الفارق يكمنُ هنا، وهذا فارق مهم»[(٣)].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٩٤.

(٢) عباس رشيد الددة، **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١، ص ٣١٤.

(٣) ب. ل. ش.، ص ص ١٩٣ و١٩٤.

إننا نتحدث في الشّعرية عن غياب الانسجام وحضوره من مُنطلق إبداعي محضٍ، إنّ «الانزياحُ في الشّعر خطأٌ متعمّد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص»[(١)]، كذلك خرق الاتساق وعدم الترابط الظاهريّ أخطاء مقصودة تتطلبُ من القارئ تصحيحها في ذهنه، وفي هذه اللحظة تولدُ الشّعرية والانسجام.

ويمكن أن نمثل لهذه الفكرة بالعلاقة التالية:

ـ المنافرة الشعرية= خطاب منسجم.

ـ المنافرة غير الشعرية= خطاب غير منسجم.

ولم يربط كوهن بين الترابط التام وبين شِعرية القصيدة في كتابه قط، ولم يربطها بعدم إمكانية الانسجام، بل اختزل الشعر العظيم في «هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى ثم من فقدان المعنى إلى المعنى»[(٢)].

تعودُ أهمية منظور جان كوهن إلى سببين:

١. سَبقُهُ إلى الحديث عن الاتساق والانسجام قبل رقية حسن وهاليداي وفان دايك وغيرهم.

٢. اشتغاله على الخطاب الشعري وليسَ على الخطابات اليومية.

ويعترف جان كوهن أنَّ تحليله قد «اقتصر، لأسباب علمية، على مقاطع من الخطاب شديدة القصر، اقتصر، في أغلب الحالات، على المركَّب الثنائي. على أنَّ هذا المركَّب يندرج في الجملة، التي تندرج هي نفسها في الخطاب. وهذا يكوّن مجموعات متمركزة كثيرة ذات قوانين معقّدة التركيب، وهي إلى الآن غير معروفة جيّداً»[(٣)]. غير

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٩٤.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٩٢.

أنّه قدّم لنا صوراً من الشّعرية على مستوى الجمل في أغلب الفصول وصوراً أخرى على مستوى العلاقات بين الجمل والخطاب عامة، كذلك قدّم لنا مفاتيح التأويل سواء على مستوى الجملة الشّعرية أو الخطاب الشّعري ككلّ.

بهذا يقدّم لنا جان كوهن عناصر لسانية لتحليل الخطاب الشعري.كما يؤمن بتداخل الاختصاصات، وأنَّ اللسانيات قد تقف عاجزة عن تأويل الخطاب. وعلّق كوهن على هروب المعنى في مقطع شعري لأبولينير نظراً لغياب أدوات الترقيم، بقوله: «لنقف عند هذا الحد. فوصف هذا المستوى لم يعد في الواقع يتعلّق باللسانيات، بل بعلم النفس، فتحليلنا يلتفت إلى الرّسالة، إلى الرّسالة وحدها. فكيف يستقبلُ وعي المتلقّي هذه الرسالة الخاصّة التي يكوّنها الشّعر»[1]. ومن ثمّة، فمنظور كوهن لمقاربة الاتساق من خلال رصد مقاومة الاتساق كافٍ وهو ما يجبُ العمل به، أما في مقاربة الانسجام فيمكن الانفتاح على اقتراحات أخرى من خارج اللسانيات.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

الفصل الثامن

عناصر أخرى لاتساق الخطاب الشّعري وانسجامه

١. التوازي آلية للاتساق الشكلي في القصيدة

التوازي خاصية مميّزة للشّعر ومفهوم أساس في تحليل الخطاب الشعري، وهو مستعار من المجال الهندسي وارتبط في بدايته بتحليل الكتاب المقدّس. يعرفه محمد مفتاح بأنه «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»(١).

غالباً ما يقترن التوازي بالشعر لارتباط الشّعر بالوزن، ويعزى ذلك لأنّ «في الشّعر يكونُ الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النّحوية والمعجمية توزيعاً متوازيا؛ ويحظى الصّوت هنا بالأسبقية على الدلالية»(٢). لكنه «ليسَ خاصّاً باللغة الشّعرية. إنَّ هناكَ أنماطاً من النّثر الأدبي تتشكّل وفق المبدأ المنسجم للتوازي»(٣).

فضلاً عن دور التوازي في تشكيل الإيقاع الشّعري فإنَّ له وظائف أخرى. من

---

(١) محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ٩٧.

(٢) **قضايا الشّعرية**، ص ١٠٨.

(٣) المرجع نفسه.

هذه الوظائف إسهامه في الاتساق التركيبي للأبيات، وإن كانَ فقط شكليا. إنَّ الشّعرية، عادةً، لا تهتم بالاتّساق، بل بخرقه ومقاومته، لكنْ ما دامَ هناكَ شكلٌ مميّز وجديد للاتساق فهو يساهم في شعرية القصيدة.

من وجهة نظر لسانيات النصّ، فإنَّ مساهمة التوازي في اتساق الخطاب الشعري تكمن «في استمرار بنية شكلية في سطور شعرية متعددة بحيث تغدو الوسيلة الأساسية التي تنبني بها تلك السّطور على مستوى تركيبي أشمل»(١).

وبالنسبة للشعرية، سنستعين بآراء علم كبير آخر في الشّعرية اللسانية هو رومان ياكبسون. بدايةً، فالتوازي عنده «نسقٌ من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البُنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التّامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النّسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوّعاً كبيراً في الآن نفسه. إنَّ القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنّحوية والمعجمية»(٢).

إنَّ الاتّساق بالتوازي عند رومان ياكبسون لا يعدُو أن يكون مُسلَّمة تجاوزها بالبحث عن أسئلة عميقة متعلقة بهذا الربط. لكنّ هذه المسلمة مهمة في لسانيات النصّ الشّعري، فإذا كان التوازي من خصوصيات القصيدة، فإنها تتسق عن طريقه لا عن طريق الروابط النحوية لأنّها من خصوصيات النثر واللغة المعيارية. هذه الأسئلة التي طرحها ياكبسون هي: «بماذا يتمّ ربط البيتين المتوازيين؟ هل يقوم الرّبط اعتماداً على المشابهة أم على المباينة؟ أم أنَّ الربط يقوم على المجاورة، وإذا كان الأمرُ كذلك فهل يتعلّق الأمر

---

(١) محمد خطابي، ص ٢٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٦.

بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الزمان؟ هناكَ في الأخير سؤال من شأنه أن يحسم في فهم الشّعر: ما هي العلاقات التراتبية للوحدات المتوازية، وما هيَ الوحدة من بين هذه الوحدات التي تخضع للأخرى، وبعبارة أخرى كيفَ يتوزع الحامل والمحمول حسب مصطلحات البلاغة؟ وكيفَ يتمّ الإيحاءُ بتلك العلاقة ـ هل يتمُّ ذلكَ اعتماداً على المُحتوى الدّاخلي للأبيات أم على مجرّد كون أحد الأبيات يتقدّم على الآخر أم اعتماداً، في الأخير، على الموقع الذي يحتلّه زوج الأبيات ضمن السيّاق؟

لنحاول الإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحها ياكبسون، على أنَّ المقام ليسَ موضوعه التوازي وقضاياه وقد يأخذُ منا حيّزا وجهدا عظيما. وذلكَ عن طريق هذا المقطع من قصيدة «الحروف» لأحمد المجاطي:

نفطٌ على قمَرٍ
نهدٌ على حجرٍ
قيدٌ على مطَرِ
وتنهمرُ الحروفْ[1]

طرح ياكبسون هذا السّؤال: بماذا يتمّ ربط البيتين المتوازيين؟

أولاً، إنَّ تكرار البنية نفسها في تتابع جمْلي يُوحي بأن الأسطر الثلاثة الأولى متّسقة، ومن ثمة فهي مترابطة. وما دامت توحي بالترابط عن طريق الشّكل فإن بينَ الأسطر الثلاثة رابط مشترك ينبغي إيجاده. يتكرّر حرف الجر في الأسطر الثلاثة الأولى، كما أنه حرف جرّ مجرّد من الدلالة وهو منفرد. ولدينا زوج من الأسماء في كلّ سطر، نصنفها في مجموعتين فتعطينا:

ـ المجموعة ١ : نفط، حجر، قيد.

ـ المجموعة ٢ : قمر، نهد، مطر.

---

(١) ديوان الفروسية، ص ص ١٢٢ و١٢٣.

تحيلُ المجموعة الأولى على المادية وقسوتها، بينما المجموعة الثانية مجموعة شاعرية عاطفية. فهناك إذن تعارض دلالي بين المجموعتين.

يتماثل السطر ١ والسّطر ٣ من حيث الترتيب، فالعنصر المادي يأتي أولاً (نفط، قيد) ثم العنصر العاطفي ثانيا (قمر، مطر). لكن في السطر ٢ جاءَ العاطفي أولاً (نهد) والمادي ثانيا (حجر). لكن هذا القلب الذي حدث في السطر ٢ مبرّر من ناحية الدلالة، حيث النهدُ النّاعم يرقدُ على الحجر القاسي، ومبرّرٌ من حيثُ التوازنات الإيقاعية بين الأسماء المتوازية فيما بينها.

وبخصوص السؤال الآخر الذي طرحه ياكبسون: ما هي العلاقات التراتبية للوحدات المتوازية؟

سيُمكّننا هذا السؤال من تقويم اختيار الشّاعر في الترتيب، ولو أنّ النقد ليسَ اختصاص هذا البحث، عن طريق اقتراح مستجلب من الفكر نفسه الذي يرى في اللغة وفي تنظيمها طاقة جبّارة، وهو السّلّم الحجاجي عند أوزفالد ديكرو الذي استخدمه في رصد قوة حجج تنتمي إلى الفئة الحجاجية نفسها، وعليه يمكن أن نرتّب هذه الأسطر من الصورة الأقلّ بشاعة إلى أكثرها بشاعة:

نفطٌ على قمَرِ
نهدٌ على حجرِ
قيدٌ على مطَرِ
وتنهمرُ الحروفْ

تكتسب الحجّة نجاعتها، في نظرية الحجاج في اللغة، ضمن مجموعة من الحجج من فئة حجاجية واحدة من خلال ترتيبها من الأضعف إلى الأقوى. لكن في هذا المقطع نجد أنها على العكس من ذلك.

هذا المقطع نفسه مقطع حجاجي بامتياز، حيث:

نفطٌ على قمَرِ
نهدٌ على حجرِ ⎬ حجج
قيدٌ على مطَرِ

تنهمرُ الحروفْ = نتيجة

ويمكنُ أن نترجم هذا المقطع على هذا النّحو: تتعدّدُ مظاهر البشاعة. إذن لا يجبُ الإسهاب في الكتابة. هذا المقطع من قصيدة الحروف وهي آخر قصيدة كتبها المجاطي سنة ١٩٨٦ قبل وفاته بسنوات، فالحروف قد أصبحت كثيرة واختلط الحابل بالنابل وكثرت الكتابات الركيكة ومدّعو الكتابة والمسترزقون بها[١].

٢. التقابل والترابط الدلالي

يتعلق الترابط Connexité بائتلاف الدلالة في النص، أي في العلاقة بين جملتين أو أكثر بغض النظر عن وجود روابط نحوية كأدوات الوصل والإحالة. إنَّ الترابط «يؤسّس رابطاً بين علامتين لسانيتين أو أكثرَ، وهو الذي يسهل الفهم. ويكون (الترابط) من نظام لساني عندما ينشأ هذا الرابط بشكل خطي على السطح»[٢]. والفكرة الجديدة هنَا تكمن في تجاوز الخطية، وإن وُجدت، إلى رصد روابط مبنية على التقابلات[٣].

وعلة هذا البحث في الروابط التقابلية لا في الخطية التقليدية، أنّ رصد الاتساق

---

(١) يمكن أن يرجع القارئ إلى هذا البحث المتوفر على الشابكة: مصطفى رجوان وعبد الرزاق التّجاني، «انسجام الخطاب الشعري في قصيدة الحروف للشاعر أحمد المجاطي»، **مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب**، الجزائر، ع ٣، ٢٠١٧.

(٢) Aron Kibédi Varga, op. cit., p. 20.

(٣) يمكن أن يعود القارئ إلى أعمال الباحث محمد بازي الرائدة لمزيد من التفاصيل في موضوع التقابل.

والترابط في النصوص والخطابات الرفيعة أمرٌ متجاوز، بالنسبة لهذا البحث على الأقل، إن الاهتمام هنا متوجه إلى الترابط العميق، أي في طبقة أخرى غير الطبقة السطحية التي يظهر فيها الاتساق حسب منظور لسانيات النص وغيرها. فوقع الاختيار على تجريب مفهوم التقابل منظوراً إليه باعتباره آلية دلالية تقوم بالربط العميق بين متواليات من الجمل الشّعرية.

ويكونُ التقابل، حسبَ هذا المنظور، إما شرطاً لتحقق الدلالة أو قيمةً مضافة تحقّق الدلالة في مستوى أعمق من الظاهر، أيْ تُحقّق بلاغة الخطاب. بل إننا ننطلق من فرضية، أو إيمان، أن الخطاب البليغ (القرآن الكريم والقصيدة مثلا) يترابطُ بوسائل أعمقَ من الوسائل المعروفة التي يترابط بها النصّ العادي.

نبتدئ بهذين البيتين من معلقة الأعشى:

غَـرّاءُ فَـرْعَـاءُ مَـصْقُـولٌ عَـوَارِضُـهـا   تَمشِي الهُوَينى كما يَمشِي الوَجي الوَحِلُ
كَـأنّ مِشْيَـتَـهَا مِـنْ بَـيْـتِ جـارَتِـهَـا   مـرّ السّـحابـة، لا ريـثٌ ولا عجـلُ

كيفَ يترابط البيت الأول تقابليا؟

أَولا لا بُدَّ من تقسيمه إلى وحدات متقابلة:

١. غراءُ: شديدةُ البياض، وتحيلُ على جمال هريرة فضلاً عن أنها تدلّ على أنها من بيت ميسور.

٢. فَرْعَاءُ: شعرها طويل، وسنعتبرها كناية عن طول القامة، تحيلُ على الجمال، وتحيلُ على تمنّعها وبعد نوالها.

٣. مَصْقُولٌ عَوَارِضُها: أي أسنانها الأمامية بيضاء، وتحيل على جمالها.

٤. تَمشِي الهُوَينى: أي تمشي ببطء، وتحيلُ على مغالاتها في تعظيم جمالها وأنوثتها الطاغية.

يتقابل ١ مع ٣ ليدلا على البياض والجمال معاً فبياض البشرة ينسجم مع بياض الأسنان، ويتقابل ٢ مع ٤ ليدلّا على استفزاز هريرة، وينسجمان من حيث إنها طويلة القامة رأسها في عنان السماء وتمشي مشية الخيلاء.

وإذا وصلنا إلى البيت الذي يليه وجدنا السّحابة تقابل كلا المجموعتين وتجمع بينهما، فالسحابة عالية في السّماء كما أنّها بيضاء، فلا يطالها الشاعر ولا يطالُ هريرة.

ولنأخذ هذا المقتطف الرائع من قصيدة نثر لمحمد الماغوط:

لا ألقي حجراً في البئر الذي شربت منه

بل زهرة.. قصيدة.. برتقالة

فلربما كان جائعاً ووحيداً هو الآخر[(١)]

أولا الشّاعر يقرّ بتعارض الحجر مع الزهرة والقصيدة والبرتقالة. إنّ الحجر قاس وجاف بينما الكلمات الأخرى فيها الليونة والمعنى. إذن هناك تقابل بين الحجر وبين الزهرة والقصيدة والبرتقالة. ويمكن أن نولد من المجموعة الثانية الكثيرَ من الجمل: الزهرة قصيدة، القصيدة زهرة، البرتقالة قصيدة، القصيدة برتقالة، البرتقالة زهرةٌ ... إلخ، بينما يظلّ الحجر فقط حجراً.

كما تتعارض كلمة حجر، من زاوية قيمية أخلاقية، مع كلمتي جائع ووحيد؛ فالجائع والوحيد لا يصحّ ضربهما بالحجر.

تترابط الجملة الثانية مع الأولى عن طريق الحذف (لا ألقي + بل ألقي) وبالنسبة للجملة الثانية والثالثة فهما تترابطان عن طريق التقابل على هذا النحو:

لا ألقي حجراً في البئر الذي شربت منه

بل زهرة.. قصيدة.. (١) برتقالة (٢)

---

(١) محمد الماغوط، **شرق عدن .. غرب الله: نصوص جديدة**، مصدر مذكور، ص ٤١١.

فلربما كان جائعاً (٢) ووحيداً هو الآخر (١)

وهناكَ تقابل بينَ الشاعر والبئر، تعبر عنه عبارة هو الآخر، فكلاهما وحيدٌ. وهناكَ تقابل بين الشاعر، باعتباره إنسانا متفرّدا، وبين الآخر. إذا كانَ الناس عادةً يرمونَ حجراً في البئر، ليسمعوا صوتَ الماء أو ليعرفوا غوره، فإن الشاعر يحبّ خرق العادة فيرمي زهرة، قصيدة، برتقالة.

إنَّ البئرَ مُظلمٌ[١]، والزهرةُ للشمّ والبرتقالة للذوق، لكنْ كيفَ يمكنُ تلقّي القصيدة في هذا الظلام؟ هناكَ خياران: الأول أنَّ القصيدةَ تشعُّ كما يقول محمود درويش في قصيدة «لاعب النّرد»، والخيار الثاني يكمن في الفعل (ألقي) الذي يُستعمل للدلالة على رمي الأشياء وأيضاً على قراءة القصيدة قراءة شعرية.

٣. خرق قواعد الترابط والانسجام

تسوق كتب لسانيات النصّ بعض الأمثلة ـ النصوص المؤلَّفة من لغة معيارية وتنتمي إلى اليومي والتي لا تتوفّر فيها النصّية رغم وجود روابط تركيبية دلالية بين الجملة والجملة التي تليها، لكنّها لا تشكّل نصّا منسجما له بنية كلية. مثل:

My car is black. Black English was a controversial subject in the seventies. At seventy most people have retired. To re-tiremeans «to put new tires on a vehicle». Some vehicles such as a hovercraft, have no wheels. Wheels go round[٢].

سيارتي سوداء. الإنجليزية السوداء[*] كانت موضوعًا مثيرًا للجدل في السبعينيات.

---

(١) مظلمةٌ هي الصواب لكن الماغوط ذكّر البئر.

(٢) Enkvist, N. E. «Seven Problems in the Study of Coherence and Interpretability.» In U. Connor and A.M. Johns, eds. *Coherence in Writing: Research and Pedagogical Perspectives*. Alexandria, Virginia: TESOL, 1990, p. 12.

(*) الإنجليزية التي يتكلمها السود في أمريكا الشمالية.

في السبعين معظم الناس تقاعدوا. إعادة الإطارات تعني «وضع إطارات جديدة على مركبة». بعض المركبات، مثل الحوامات، ليست لها عجلات. العجلات تدور.

لكّن الخطاب الشّعري يرى في مثل هذه البنى الشاذّة عن المعيار بنى ذهبية وأشكالا فريدة. يقول محمود درويش في قصيدة «البنت/ الصرخة»:

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أَهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ ...
وفي البحر بارجةٌ تتسلَّى
بصيدِ المُشاة على شاطئ البحر[1]

ويقول في قصيدة «مصرع العنقاء»:

في الأناشيدِ التي ننشدها
نايٌ،
وفي الناي الذي يسكننا
نارٌ،
وفي النار التي نوقدها
عنقاءُ خضراءُ،
وفي مرثية العنقاء لم أعرف
رمادي من غباركْ[2]

إنَّ ما تخرقه الدلالة يعوضه التوازي، الذي يربط بين الجمل الشعرية، ويوحي بالاتساق حتى وإن كانت الدلالة مؤجّلة. وهذا مثال آخر، وهو قصيدة «وظيفة قلم» للشاعر أحمد مطر:

---

(١) محمود درويش، **أثر الفراشة**، رياض الريس، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٧.
(٢) محمود درويش، **لماذا تركتَ الحصان وحيداً**، الأهلية، عمان، ٢٠١٤، ص ٩١.

عِنْدِي قَلَمٌ
ممتلئٌ يبحثُ عن دفترْ
والدفتر يبحثُ عن شعرْ
والشعر بأعماقي مُضمرْ
وضميري يبحثُ عن أمنٍ
والأمن مقيم في المخفرْ
و المخفر يبحث عن قلمْ
ـ عندي قلمٌ
ـ وقّعْ يا كلبُ على المحضرْ![1]

إنَّ كثيراً من مبادئ لسانيات النصّ، واقتراحات نظريات الاتساق والانسجام تتعارض مع طبيعة الخطاب الشعري بل إنَّ قيمة الخطاب الشعري تكمن في السباحة ضد التيار ومعاكسة هذه القواعد المتعلقة بالنصّ النثري.

وسنقدّم هنا القواعد التي اقترحها ميشيل كارول، أو بعضا منها للاختصار، وهي أربع قواعد واصفة للترابط والانسجام في النص/ الخطاب:

١) قاعدة واصفة للتكرار Méta-règle de répétition: «ليكونَ نصٌّ ما منسجماً لا بدَّ أن يحمل في تطوره الخطي عناصر تتكرّر بشكل صارم»[2]. ولا داعي هنا لتقديم أمثلة لأنّها كثيرة جدّاً.

٢) قاعدة واصفة للتطور Méta-règle de progression: «لكي يكون نص

(١) أحمد مطر، **لافتات ٥**، ط١، يوليوز ١٩٩٤، لندن، ص ٩.

(٢) Michel Charolles, «Introduction aux problèmes de la cohérence des textes (Approche théorique et étude des pratiques pédagogiques)», Langue française, N. 38, 1978, p. 14.

منسجما في بنيته الصغرى أو الكلية ينبغي أن يصاحب تطوره حصول جديد على مستوى الدلالة بانتظام. هذه القاعدة الثانية مكملة للأولى، بمعنى أنّها تشترط أنّ أي ملفوظ، لكي يكون منسجما، لا يجب أن يكتفي بالتكرار الحرفي لفكرة واحدة»[١].

حسب هذه القاعدة فإنّه مع كلّ جملة لا بدَّ من إضافة معنى جديد وتقديم معلومات جديدة، لكن في القصيدة هذا قد لا يحدث. ولنأخذ على سبيل المثال والجمال قصيدة (أمشي) لسميح القاسم سنجدها تكرّر المعنى نفسه بطرق مختلفة طيلة القصيدة. فبعد هذه المقدمة:

منتصبَ القامةِ أمشي

مرفوع الهامة أمشي[٢]

كلّ الجمل الشعرية تكرّرُ معنى واحدا:

في كفي قصفة زيتونٍ وعلى كتفي نعشي	=	قلبي قمرٌ أحمرْ قلبي بستانْ فيه العوسجُ فيه الريحانْ	=	شفتايَ سماءٌ تمطرْ نارًا حينًا حبًا أحيانْ

فالشاعر يكرر ثنائية (سلم ـ حرب) ولكن بدلالات إيحائية مختلفة.

٣) قاعدة واصفة لعدم التعارض Méta-règle de non-contradiction: «لكي يكون نص منسجما في بنيته الصغرى أو الكلية ينبغي أن لا يُدخل تطوره أي عنصر دلالي متعارض مع محتوى صريح أو مستلزم»[٣]. هذه القاعدة ذات طبيعة منطقية صرفة.

---

(١) Ibid, p. 20.

(٢) سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة بيروت، ط١٩٨٧، ص ص ١٧٤ و١٧٥.

(٣) Michel Charolles, op. cit., p. 22.

على أنَّ عالم الشعر قد يستقيم بهذا التعارض، الذي يعطيه نكهة خاصّة. الأمثلة متعددةٌ جدّاً في هذا الصّدد. ولنقدّم نموذجين واحداً قديماً وآخر جديدا:

يصف كعب بن زهير محبوبته سعاد في بداية قصيدته «بانت سعاد» بقوله:

وَمـا سُـعادُ غَـداةَ البَيـنِ إِذ رَحَلـوا   إِلّا أَغَـنُّ غَضيـضُ الطَرفِ مَكحولُ
هَـيـفـاءُ مُـقبِـلَـةً عَجـزاءُ مُـدبِـرَةً   لا يُشـتكى قِصَـرٌ مِنهـا وَلا طـولُ
تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلْمٍ إِذا ابتَسَمَت   كَـأَنَّـهُ مُـنـهَـلٌ بِـالـراحِ مَـعلـولُ

ثم يعود بعدها ليذمها ذمّا:

يـا وَيحَهـا خُلَّـةً لَـو أَنَّهـا صَدَقَـت   ما وَعَـدَت أَو لَـوَ انَّ النُصحَ مَقبولُ
لَكِنَّهـا خُلَّـةٌ قَـد سـيطَ مِـن دَمِهـا   فَجـعٌ وَوَلـعٌ وَإِخـلافٌ وَتَبديـلُ
فَمـا تَـدومُ عَلـى حـالٍ تَكـونُ بِهـا   كَمـا تَلَـوَّنُ فـي أَثوابِهـا الغـولُ

لا نملك أن نقول إنّ هذا الخطاب متناقض، بل يمكنُ القول إنّ هذا الخطاب يحتاج وقفة أو جهدا لفكّ التناقض الظاهري. «إنّ رفض التناقض يُبنى انطلاقا من المتلقّي وليسَ من الأشياء في ذاتها، لأنها لا تتوفّر على خصيصة معيّنة (التناقض أو عدمه)، إذ هما معا من اختصاص المتلقي الذي ينبغي أن يبذل مجهوداً من أجل تكسير كلّ تناقض ظاهري، والبحث عن جسور التداخل والترابط بين العناصر، والتناغم بين الأجزاء والمكونات»[1].

وهذا مثال آخر من محمود درويش:

الجميلات هنَّ الطويلاتُ

«خالات نخل السماءْ»

---

(١) جمال بندحمان، **الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري: التشعب والانسجام**، Top Edition، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٧.

الجميلات هنَّ القصيراتُ

«يُشرَبْنَ في كأس ماء»(١)

في النهاية، نعرف أنّ كل النساء الجميلات جميلات، فالجميلات هنَّ الجميلات.

إنّ التعارض أو التناقض شكلٌ من أشكال الانزياح، و«التناقض لا يوجد إلا إذا أصررنا أن نفكر بكلمات تصريحية»(٢)، والشعر لا يصرح بل يوحي، ويوحي بالتناقض لكنه يراعي إمكانية فكه.

٤) قاعدة واصفة للعلاقة Méta-règle de relation: «لكي تكون أية سلسلة أو أي نص منسجمين يجب أن تكون الوقائع التي تمثل العالم المقدَّم موصولة ومترابطة. هذه القاعدة الرابعة أيضا أساساً ذات طبيعة تداولية»(٣)، بمعنى أنه لا بدَّ من التأويل.

ولنأخذ قصيدة أخرى من الأراضي الفلسطينية المحتلة، وهي قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) لمحمود درويش:

أُطِلُّ، كَشُرْفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ

أُطِلُّ على أَصدقائي وهم يحملون بريدَ

المساء: نبيذاً وخبزاً،

وبعض الرواياتِ والأسطواناتْ ...

أُطلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شاحنات الجُنُودْ

---

(١) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص ٧١.

(٢) Catherine Kerbrat Orecchioni, *La Connotation*, éd. Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 76.

(٣) Michel Charolles, op. cit., p. 31.

تُغَيِّرُ أَشجارَ هذا المكانْ.

أُطلُّ على كَلْبِ جاري المُهَاجرِ

مِنْ كَنَدا، منذ عامٍ ونصف...

أُطلُّ على اسم «أَبي الطَّيِّب المُتَنبِّي»،

المسافر من طبريَّا إلي مصر

فوق حصان النشيدْ

أُطلُّ على الوَرْدَةِ الفارسيَّةِ تصعَدُ

فوق سياج الحديدْ

أُطلُّ، كشُرْفَةَ بَيْتٍ، على ما أُريدْ(١)

يعلن الشّاعر في بداية القصيدة: «أطلُّ، كشُرْفَةَ بَيْتٍ، على ما أُريدْ»؛ فليسَ ضروريا أن تكون الأشياء التي يطل عليها مترابطة، أو تحاول إيهامنا بأنها غير مترابطة. مع ذلك، هناك إجراء يستطيع الربط بينها.

سنفترض أنَّ الموضوع هو التأمّل في حال فلسطين حاضرها وماضيها. توحي كلمة (المساء) بالأفول؛ النبيذ للسكر والنسيان والخبز يفرضه الحصار، والروايات والأسطوانات المكرورة للتّسلية. يتفقّد الشاعر حال النورس، جنود المحتلّ دمرت الطبيعة وأشجارها، والجار الصهيوني أحضر كلبه من كندا ليعيش في فلسطين والفلسطينيون أصحاب الأرض لاجئون في كندا.

المتنبي، صاحب النشيد الخالد، يتركُ الشّام ويتجه إلى كافور في مصر. وفي الشمال،

(١) محمود درويش، **لماذا تركتَ الحصان وحيداً**، ص ص ١١ و١٢.

في إيران، تصعدُ الوردة الفارسية متحدّية سياج الحديد، وتنمو إيران رغم الصعوبات.

ولنأخذ من القصيدة نفسها هذين السطرين اللذين لهما القافية نفسها:

أُطلُّ على الريح تبحَثُ عن وَطَن الريحِ في نفسها
أُطِلُّ على امرأةٍ تَتَشَمَّسُ في نفسها[١]

أول ما يتبادر إلى الذهن هو: ما علاقة الريح بالمرأة؟ قد لا تكونُ ثمة علاقة فالشاعر تنصّل من هذه التّهمة حين أعلن في بداية النص، على شكل تعاقد، أنه سيطلّ على ما يريد. ومن ثمّة، فالربط ليست مهمة الشاعر، بل مهمة القارئ. ويمكن لنا أن نقوم بإجراء بسيط للربط، فنقول: الريحُ امرأةٌ، والامرأة ريحٌ. أليست الامرأةُ ريحاً؟

مع ذلك فهناك مقاطع في القصيدة لا نستطيع فيها الربط بين الجمل الشعرية إلا بشكل فجّ، كهذا المقطع:

أُطلُّ على عِقْد إحدى فقيراتِ طاغورَ
تطحنُهُ عَرَبَاتُ الأَمير الوسيمْ...

أُطلُّ على هُدْهُدٍ مُجْهَدٍ من عتاب الملكْ

أُطلُّ على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد؟

أُطلُّ على جَسَدي خائفاً من بعيدْ...

أُطلُّ، كَشُرْفَةِ بيتٍ، على ما أُريدْ[٢]

---

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٢ و١٢.

(٢) نفسه، ص ١٤.

هذا المقطع ليس شريطاً سينمائيا مترابطا، إنَّه ألبوم صور شعرية ليسَ مطلوبا منا الربط بينها بقدر ما يُطلب منّا الاستمتاع بها. أو يمكن ربطه بماضي فلسطين. على أن لا أحد يستطيع الاعتراض على شعريته، إنَّ له دلالة ولكنها دلالة مؤجّلةٌ باستمرار.

٤. التناص

التناص مفهومٌ حاضرٌ في مقاربات تحليل الخطاب؛ في السيميائيات كمفتاح للتأويل، وفي الشعرية كرافد جمالي، وفي الحجاج في بعده الحجاجي وفي غيرها من المقاربات ... وهنا نحاول أن نبين مركزية هذا المفهوم في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب الأدبيّ، لأنه ظاهرة «بعيدة على أن تكونَ مجرّد خاصية طلّعية للكتاب، أثر لصدى، أو مجرّد تشابك بدون لزوم»(١).

بالنسبة للسانيات النص، فإنّ التّناص، هو المعيار السّادس من معايير النصية السبعة التي اقترحها روبرت دي بوجراند في كتابه «النص والخطاب والإجراء»، بل هو شرط أساسٌ لوجود الاتساق والانسجام ولو أنّ دي بوجراند يجعل الاتساق والانسجام معيارين من معايير النصية السبعة إلى جانبه. وحسبه، فإن التناص «يتضمن العلاقات بين نصّ ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة»(٢) بمعنى أنّ أيّ نص ليسَ معزولاً عن النصوص التي سبقته، وأيّ نص كيفما كان لا يمكنه التملص من علاقته بهذه النصوص.

بدون تناص لا يمكنُ وجود الاتساق في نص ما، ولا الانسجام في خطاب ما أيّا كان. يمكن أن نبين هذا الأمر بدايةً عن طريق قاسم مشترك بينَ هذه المفاهيم

---

(١) لورون جيني، **استراتيجية الشكل: نظرية التناص في الثقافة العالمية**، ت. نور الدين محقق، دال، دمشق، ط١، ٢٠١٥، ص ١٩.

(٢) روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ت. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٠٤.

الثلاثة: إن الاتساق علاقات بينَ جمل، والانسجام علاقات بينَ ملفوظات/ قضايا/ وحدات/ ملفوظ وسياق ... يتم الربطُ بين الجمل نحويا ودلاليا (اقتراحات هاليداي ورقيّة حسن) ويتمُّ الانسجام عن طريق جهد المتلقي من خلال التّأويل وملء الفراغات وغيرها من العمليات الذهنية. أما التناص فهو علاقات بين نصوص كثيرة جداً لا حصرَ لها، إنه تعالق نصّي، نصوص تذوبُ في نصّ واحد وتنصهر فيه بشكل من الأشكال.

إذن جوهر الاتساق والانسجام والتناص هو العلاقات والرّبط. وقد كانت ترجمة Intertextualité بالتناص ترجمة موفّقة لأنها على صيغة تفاعل التي معناها المشاركة. ويعني الزائد Inter التعالق، بينما يبتدئ مفهوما الاتساق والانسجام في اللاتينية بالزائد Co الذي يعني الجمع. ويسير كلا من الزائدين Inter وCo في الاتجاه الدلالي نفسه.

إنّ الإلمام بقواعد اللغة وامتلاك المعجم لا يكفيان لإنتاج نصّ، بل القراءة هي التي تكسب الكفاية النصية. والدليل هو إنتاجات المتعلمين في المدارس الابتدائية والثانوية، إنهم لا يقوون على كتابة نصوص متسقة ومنسجمة فضلاً عن صفرية الشعرية فيها. وغالباً ما نجدهم يكررون عبارات مسكوكة بذاتها لأنهم لم يتلقوا غيرها، بينما إذا قاموا بقراءة أعمال أدبية كثيرة وجيدة سنلاحظ تطور كتاباتهم. وهذا الأمر معروف في تاريخ الشعر العربي، فنحن نقرأ في أخبار الشعراء القدامى عن أنهم كانوا رواة لشعراء سبقوهم، ونقرأ أن معلم الشاعر الفلاني طلب منه حفظ عدد كبير من القصائد وأن ينساها، لأنّ «العمل الأدبي يدخل في علاقة إنجاز أو تحويل أو انتهاك أو اختراق مع هذه النماذج المثالية، وفي جانب كبير، فإن هذه العلاقة هي التي تحدده»[1].

إن التناصّ في حقيقة الأمر جوهر النصية والانسجام، النصية متعلّقة بالإنتاج والانسجام متعلق بالتلقي. والتناص بمثابة «شرط سهولة القراءة الأدبية»[2]، كذلك فإن

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩.

«العمل الأدبي، خارج إطار التناص، سيكون بكل بساطة عملاً غيرَ مُدركٍ، سيكونُ في مرتبة الكلام المنتمي للغة ما زالت بعدُ مجهولةً»(١).

إنّ المنتج يستدعي من خلفياته المعرفية ما يحتاجه لكي يصوغ خطابه، بوعي بهذه المصادر أو بدون وعي، كذلك خلال عملية القراءة يستدعي المتلقي من خلفياته المعرفية مفاتيح لفهم الخطاب؛ يقول محمد مفتاح إن معرفة المنتج «للعالم هذه هي التي كانت وراء هذا النص الحدث، المنفتح ـ المنغلق، وهي المؤشرات والإشارات التي ترشد المتلقي إلى الطريق المباح المؤدي إلى المعنى»(٢). والقراءة الكثيرة والفعالة لمجموعة منَ النّصوص من الجنس الأدبي نفسه تعطي منتج الخطاب مجموعة من السيناريوهات والحلول في عملية الكتابة، سواء على مستوى الجملة أو ما هو أكبر من الجملة. الشيء عينُه يفعله متلقي الخطاب الذي يستحضر خبرته في الاحتكاك بالنصوص المتعددة ويطرح سيناريوهات للوصول إلى المعنى. «وهكذا فالتصور التناصي للنصّ يحدّد من جهة المؤلّف تارة، ومن جهة القارئ تارة أخرى ـ وينتج (التناص) عن هذين المجالين للتأثير (أيضا أو فقط بوجه عام): في عمليّة الكتابة التي تدرك بمفهوم écriture ـ ينشأ معنى يرتبط بشكل محتمل بالمعرفة النصّية ومعرفة العالم جميعها للمؤلف والمؤلفة، وهذه ـ هكذا قد نقول، على نحو لغوي نصي، ـ تُقصد معا بشكل كامن دائماً. وتكون عملية القراءة إضافة إلى ذلك صورة عكسية ـ lecture ـ فعلاً مُنتجاً ينشئ معنى، ومن ثم النّص، وكذلك مع تضمن محتمل للمعرفة النصية ومعرفة العالم جميعها للقراءة أيضاً»(٣).

---

(١) المرجع السابق.

(٢) دينامية النص، ص ٧١.

(٣) انجليكا لينكه وماركوس نوسباور، «التناص: ملحوظات لغوية حول مفهوم للنصّ خاص بالأدب»، في: علم لغة النصّ، نحو آفاق جديدة، ت. حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص ٨٤.

الفصل التاسع

قراءات ومناقشات

١ . من سراب النظرية إلى سراب التمثل

يتناول هذا العنوان جزءاً من كتاب «**سراب النظرية**» للباحث المغربي عبد الرحيم جيران فيما يتعلّق بلسانيات النّص وتحته عنوان صغير هو «**الاتساق والانسجام**»، وذلكَ من وجهتي نظر لسانيات النّص وجان كوهن خاصةً في كتابه الأساسِ «**بنية اللغة الشعرية**»، أولاً لمناقشة أفكاره ونقدها، وهيَ التي تحاولُ تقويض كثير من مبادئ هذا البحث، وثانيا لنضيءَ به بعضاً من جوانب كتاب جان كوهن. ونُريد أنْ نناقش هذا الجزء الصغير من الكتاب من مُنطلق جدليّ محض بغيةَ تقويمه علميّا وتقويم بحثنا هذا أيضاً.

ويهدف كتاب جيران ككلّ، كما أعلن في المقدّمة، إلى «مناقشة النّظرية النصّية انطلاقاً من حدود قدرتها على مطارحة مشكلات النصّ الأدبي وأسئلته والإجابة عنها، وتوفير أجهزة ذات طاقة إجرائية فعّالة بما يسمح بفهم الإنتاج الأدبيّ وتأويله»[١].

أ. لسانيات النص

وُضعَ لهذا الجزء عنوان «لسانيات النص»، لكنه في الحقيقة «النص والخطاب»، أو لنقل: النصّ الحاضر والخطاب الغائب. لأن كل الأمور التي ناقشناها ما كان ليكون لها داعٍ لو أنَّ الباحث استحضر في وعيه ثنائية ضرورية هي: النص/ الخطاب. كلُّ

(١) **سراب النظرية**، ص ١٢.

المشكلة تقع في هذا الاستعمال الأحادي، الذي يتحدّث عن مفهوم النص وحده ولا يضعُ نصب عينيه مفهوم الخطاب، وبالتالي تكوّن لدى الباحث المنظور الأحادي وغابت الرؤية الكاملة. بناءً عليه، فإنَّ الباحث يصيبُ عندما يستعمل مفهوم النصّ في محلّ النصّ، ويخطئ عندما يستعمل مفهوم الخطاب في محلّ النصّ.

يقول الباحث عبد الله جيران في إطار مساءلته للسانيات النص: «يتماهى الاتجاه النصّي اللساني أكثر معَ اللسانيات حيث يسعى إلى تأسيس فرع معرفي يُطلق عليه اصطلاح: النحو النصّي، متوخّياً من ورائه بناء جهاز قاعدي معياري لوصف النصوص وتفسيرها. وحينَ تُطرح النحوية تُطرح معها مسألة الثبات والتغيّر من جهةٍ ومسألة الكُتلة المنتجة والفرد المبدع من جهة أُخرى»(١).

هُنا يستعمل الباحث النص بمفهومه الصحيح. لقد اشتغلت لسانيات النص في كتب منظريها الأوائل مثل هاريس ورقية حسن وهاليداي على نصوص عادية وبسيطة ومن اللغة اليومية المعيارية. مثل: «خُذْ ستّ تفّاحات. قشرها». وهي أمثلة تعليمية وتبسيطية لا أكثر. والحديث هنا يتعلّق بمفهوم الاتساق، الذي من خلاله نصف نحو النص أي تركيبه الشكلي وترابطه الدلالي وفق قواعد محدّدة.

يتابع الباحث بعد الفقرة التي وردت أعلاه مباشرة: «ففي ما يخصّ المسألة الأولى قد تكونُ واردةً في حدود معيّنة بالنسبة إلى النّصوص الفلكلورية؛ حيثُ يمكنُ القبض على استمرار نموذج معيَّن في بنائها أو هيكل قارّ يكرّر نفسه عبرها، لكن لا يوجد ما يُثبت أنَّ النصّ الأدبي يتمتّع بمثل هذه الخاصية، فهو على النقيض من ذلك يتّصف بالمغايرة وعدم استقرار النماذج فيه، لأنَّ الأدب الذي تأسّس في القرن التاسع عشر على نحو نهائي يتضمن داخل المعرفي [قبلها كلمة ناقصة] المشكّل له نقض

(١) المرجع نفسه.

المعيارية بما هي استناد إلى نموذج معيّن. وفيما يخصّ المسألة الثانية المتعلقة بالكتلة والفرد فإنَّ النحوية ترتبط بإنتاج لا يعود إلى أحد، وإنما إلى الكتلة المنتجة الهلامية؛ إذ تفرض سمكها الاجتماعي في هيئة مقاومة على مستوى بنية اللسان، بينما الأدب من حيثُ هو ممارسة مناهضة للمعيارية لا يوفّر مثل هذه المقاومة، بل العكس هو الوارد تماماً؛ حيثُ تفرض الفردانية نفسها بما هي مُؤشر على المغايرة»(١).

عند الشّعرية (جنيت، تودروف)، المجال الذي يخوض فيه الباحث الآن، ثنائية: قصة/ خطاب، وهي عند من سبقوهم، مثل الشكلانيين الروس، ولكن بمصطلحات أخرى. إنَّ القصّة مادةٌ حكائية تتصف بالنمطية والثبات، بينما الخطاب هو الوجه الحيوي للقصة والطريقة الفريدة التي يسرد بها المبدع هذه القصة. فإذا كانت القصة: ١ ٢ ٣ ٤ ٥، فإن الخطاب قد يكون: ٣ ١ ٥ ٤. وعند جان كوهن نجد ثنائية: المعيار/ الانزياح. وعند لسانيات النص ثنائية: النص/ الخطاب. وكلّ هذه الثنائيات تتفق من حيث المبدأ، لا تتبدل إلا في حقل الاشتغال.

وفي حديث الباحث عن الفردانية. لا بدَّ من استحضار ثنائية: اللسان باعتباره مؤَسّسة ثابتة، والكلام باعتباره سلوكاً فرديا. إنَّ النصّ ينحدرُ من اللسان، والخطاب من الكلام. وفي حديث الباحث عن المعيارية في علاقتها بالأدب يمكنُ العودة لكتاب واحد هو «بنية اللغة الشعرية».

إنّنا ننظرُ إلى تعريف الأستاذ أحمد المتوكّل للخطاب على أنه الأكثر نضجاً بينَ التعاريف المختلفة المقدّمة من طرف اللسانيات والتداولية. والخطاب لديه: «كُلُّ إنتاج لغوي يربط فيه ربطَ تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)»(٢). وبالتالي لا يقترح الفكر اللساني الحديث، بالنسبة للخطاب، الالتزام بالنموذج اللساني

---

(١) نفسه، ص ص ٢٧ و٢٨.

(٢) أحمد المتوكل، **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية**، مرجع مذكور، ص ١٦.

الصوري للنص، وإنما مهمته هي وصف الإنتاج اللغوي كيفما كان شكله، وتحليله في علاقته بظروف إنتاجه الواسعة من أجل فهمه على نحوٍ منسجمٍ.

يظل النص مفهوما واضحا تقريبا نظرا لوضوح أسسه اللسانية وإمكانية تعيين الاختصاص الذي يعمل عليه، بينما مفهوم الخطاب معقد إلى درجة استحالة الإحاطة به، وهذا ناتج عن عدم استقراره الدائم، فلا يمكنُ الإحاطة بمُتغيّر بينما النصّ ثابت.

«إنَّ النص الأدبي يظلّ مستعصيا على النحوية؛ لأنّ بنيته ـ سواءٌ أأكسبناها طابعاً بنيويا خالصاً أم طابعاً نحوياً ـ تتضمّن ما يهدّد الانتظام على الدوام، وما يُشكّل فراغاً داخل حقيبة السنّن والقواعد. وبالتالي لن تكونَ الإبداعية النحوية التي تنبني عليها اللغة الطبيعية مناسبة للنصّ الأدبي، لأنَّ إبداعيته تقوم على التجديد والمغايرة، والتنافر مع المعيار بما يستوجبه إكراه لا واعٍ، وتقعيد، وتعميم. وبخاصّة إذا علمنا أن النحو ـ مهما اختلفت الأفهام حوله ـ ذو طبيعة معيارية، لا تستهدف وصف كيفية بناء اللسان فحسب، بل تستهدف أيضاً ضبط سلامة اللغة، والحفاظ على هيكلها البنيوي، ونواتها الدلالية الصمّاء. فإذا كان الأمر كذلكَ، فهل من الصواب الحديث عن ضرورة اتباع المهام نفسها الملقاة على عاتق النحو، يتعلّق الأمر بمجال من أهم غاياته وضع الصحّة، والهيكلة، والدلالة، موضع تساؤل»[1].

لقدْ تمَّ تجاوز هذا المشكل ببساطة عبر مفهوم الخطاب. الآن لا بُدّ أن نتحدث عن الخطاب الأدبي وليس النص الأدبي. لكنَّ النصّ كقاعدة يظلُّ دائماً في الذهن، إنه الأرضية التي ينزاحُ عنها الخطاب ويستمدُّ منها قيمته. لأنَّ الإبداعية والتجديد والمغايرة والتنافر كلّها متعلّقة بأساس ومرجع. لقد كانَ عملُ جان كوهن المتعلق برصد الانزياح منوطاً بوجود معيار، والانزياح لا معنى له من دون وجود هذا المعيار.

---

(١) سراب النظرية، ص ٢٨.

يضيف: «إن أية مقاربة تتوسَّل بمتاح النحو النصّي، عليها أن تأخذ بعين الاعتبار أنَّ هناكَ فرقاً نوعيا بين الجملة النصية ـ وما تتميّز به من انتظام ناتج عن إكراه السُّنن ـ وبين النصّ الأدبي الذي لا يعدُّ مجرّد حصيلة من الجمل النصية فحسب، ولكنه يعدُّ، إلى جانب ذلك تنظيماً متفرّداً للمادة اللسانية، له حركته الخاصة»[١].

هُنا، يمكن أن نستحضر فقط تعريف الخطاب عند تودروف، المتعلق بشعرية السرد، وهو عنده «الطريقة التي يجعلنا الراوي نتعرف عليها بها»[٢]. إذن لا توجدُ قاعدة معينة لتقديم الأحداث التي تتوالى بشكل خطي وعادي في القصة، وإنّما لكل سارد طريقته في السّرد.

كما دعا الباحث إلى ضرورة «إعمال النظر في مجموعة من المبادئ الواردة في النحو النصي والتي لها صلة مباشرة بتحديد ماهية النص الأدبي، وبالرؤية التي يجبُ مقاربتها وفقها»[٣]، ومن بين هذه المفاهيم أولا الاتساق والانسجام. والواقع أن هذين المفهومين لا يحتاجان إلى إعمال نظر، بل إلى فهم جيد وتصحيح التمثلات المتعلقة بهما. إنَّ الانسجام مبدأٌ كونيّ وأنطولوجي، متعلّق بجميع أنظمة العلامات، وهو ضروري في تقييم أيِ عمل كيفما كانَ نوعه أو كان مجاله.

ب. الاتساق والانسجام

لا بُدَّ أنْ نؤكد بدايةً، على أنَّ الانسجام يعدّ مفهوماً «شموليا في انتشاره وتداوله ضمنَ مختلف العلوم، سواءٌ أكانت إنسانية أم حقّةً، لكن كيفية التنظير له تختلف من نسق إلى آخر»[٤]. وهو الأسَاسُ الذي يقومُ عليه الكون، وهو أساس العقل والتفكير

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٩.

(٢) Tzfetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », op. cit., p. 126.

(٣) سراب النظرية، ص ٣٠.

(٤) جمال بندحمان، ص ٢٧.

اللذين نتزين بهما. كما أنّه متغلغل في صلب حياتنا العلمية واليومية البسيطة. إنّ كل نظرية علمية لا بدَّ أن تكونَ متماسكة، وكل أنظمة العلامات من طبخ ولباس ورياضات جماعية وعلاقات اجتماعية وغيرها لا بُدّ أن تكونَ منسجمة، باعتبارها من مكونات مختلفة، وإلا لن يكونَ لها معنى وستكونُ محكومة بالفشل.

إنَّ ملاحظة بسيطة يمكنُ أن تنسفَ هذا العنوان: «الاتساق والانسجام»، وهي ملاحظة مكررة، تتمثّل في أن الباحث استعمل فقط مفهوم النصّ فيه ولم يستعمل مفهوم الخطاب ولم يذكره مجرّد الذكر، فين حين أن الاتساق على صعيد النصّ والانسجام على صعيد الخطاب.

بالنسبة لمفهومي الاتّساق والانسجام، فالباحث يعرّفهما بداية كالتالي:

«يُستخدمُ هذان المفهومان في اللّسانيات النصّية من أجل ضَبط تنامي النصّ من حيثُ هو كلٌّ مبنيٌّ من وحدات كُبرى وصغرى. أو من أجل القَبض على الحركة التي تحقّق بموجبها الجمل النصّية تلاحمها التركيبي والدلالي. فالاتّساق يسعى إلى العناية بما يجعل الوحدات النصية جملاً وفقرات تترابط في ما بينها، والعناية بوسائل هذا الترابط وأشكال تصريفها أثناء الإنتاج النصّي، وللاتساق مظاهر متعدّدة، كما أنه نظمي الطبيعة Syntagmatique له صلة بتتابع واتصال Continuité الوحدات النصّية وتناميها واستمرارها. بينما يُعنى الانسجام بتماسك الدلالة داخل وحدة نصّية محدّدة، أو داخل النصّ برمته من دون إلحاح على التماسك التركيبي، ويحقّق فعاليته عن طريق ربط النصّ بسياقاته المُختلفة وأنماط الخطاب التي ينكتب وفق أوفاقها وشروطها، ويسمحُ بلمّ القطائع المُختلفة التي تعتري سيولة الوحدات بما يُفيده ذلك من تقطّع Discontinuité، وبما يعنيه من أخذ للبعد التوزيعي Paradigmatique بعين الاعتبار. وقد يكون النصّ متسقا من حيث مظهره التركيبي وغير منسجم على مستوى الدلالة والعكس واردٌ أيضاً،

وإن كانَ من الصّعب نزع المظهر الدلالي عن بعض مظاهر الاتساق من قبيل الإحالة سواءٌ أكانت نصية داخلية أم خارجية»[1].

إنّ الاتساق Cohésion (وضمنه الاتساق Cohésion والترابط Connexité) متعلق بالنصّ، أي بجملتين فأكثر، وبالتركيب Syntaxe والدلالة Sémantique، يطفو على السطح فهو مُعطى ولا يُحتاج فيه إلا إلى كفاية لغوية منطقية ولا يعودُ فيه القارئ لالا إلى المُعجم، مع إمكانية عدم وجود روابط نحوية شكلية. أما الانسجام Cohérence فهو يتعلّق بالخطاب لا النص، ويبدأ حدّ الخطاب من الكلمة لا جُملتين كما النصّ، ولا يُشترط فيه أن تكونَ هناك بنية تركيبية دلالية فقد نكونُ أمام كلمات مبعثرة لا يوجد بينها أية روابط ظاهرية وليست لها أيّة مظاهر نحوية دلالية، بشرط أن توضع في سياق Contexte. والانسجام من اختصاص المتلقي هو الذي يُضفيه على الخطاب أو لا يُضفيه. إذن فالانسجام يُبنى عبرَ مجموعة من المبادئ والعمليات التي يقوم بها المُتلقي وعبر كفاءاته ومعرفته الخلفية، أو لنقل إن الانسجام هو البُعد التداولي للإنتاج اللغوي. إنَّ عمل الاتساق يكونُ في المؤتلف، وعمل الانسجام يكونُ في المُختلف.

يتابع الباحث جيران: «يكتسي هذان المفهومان درجةً قُصوى من الأهمّية في تبصّر الكيفيّة التي يُنتج بها نصّ ما ويتشكّل ويتنامى ماديّا ودلاليا، لكنّهما لا يفيدان في تبيّن المظهر الأدبي المميّز للنصوص التخييلية»[2]. لكنّ هذا الرأي خاطئ تماماً، أو لم يتبيّن بعدُ جوهر الاتساق والانسجام. وقد برْهنَ هذا البحث على أنه لا وجود لإبداع أدبي أو تخييل دون الاتساق والانسجام، أو تلخيصاً بدون معنى كامن فيه أو مضفى عليه، لكن بنظرة مغايرة غير تلك النمطية الموجودة على السّاحة. وبالعودة إلى موضوع الشّعرية، فإنَّ عدم الاهتمام بكتاب جان كوهن في الجزء المتعلق بالاتساق

(١) سراب النظرية، ص ص٢٩ و٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٠.

والانسجام، قد أعطى لهذين المفهومين صورة نمطية وحصرهما في الصورية الجافّة ونأى بهما عن ماء الإبداع.

ويعلل الباحث هذا الحكم انطلاقاً من أنّ هذين المفهومين «يتأسّسان ـ وفقَ منظور المعرفة المعاصرة ـ على تصوّر معرفي مفاده أنّ العالم مُعطى، وأن صيرورة الطبيعة تتّبع خطّا في هيئة متوالية، يمكن ترسّم آثارها التي تتبدّى في هيئة مجموعة من الترابطات المتعالقة، أو مجموعة من العناصر التي تتصل في ما بينها بوشائج زمنية، أو سببية، أو عكسية، أو تراكمية. وبالتالي فإنّ المعرفة التي يعدّ هذان المفهومان فوق أرضيتها تتسم بمراعاتها منطق عدم التناقض، ومبدأي التحديد والحتمية؛ حيثُ السّلسلة الواحدة من العناصر، أو الأحداث لا تنقطع، وحلقاتها يُفضي بعضها إلى بعض، الشيء الذي يجعل من العالم سُلالات تتذكر انحدارها، ونموّها، باطمئنان»(١).

هذه فقرة أولى، والفقرة الثانية التي تليها تقول: «لكنَّ هذين المفهومين يفقدان مبرّرهما، بمُجرّد الخروج من إسار هذا النظام المعرفي إلى نظام آخر يصيرُ فيه العالم والطبيعة مبنيين على الاكتشاف القائم على المصادفة؛ حيثُ ينتفي التتابع، ويحضر التراكم، والتشتت، والقطائع، والتضافر، وتتأسس سلاسل يحكمها التشظي. فيفقدُ كلُّ مركزيته، لتصير الهوامش أساسية»(٢).

الواقع أنَّ الفقرة الأولى لا تصفُ إلا مفهوم الاتساق أو الاتساق والترابط، والثانية تصف مفهوم الانسجام. يتدخل الاتساق (الاتساق والترابط) حينَ يكون ـ كما قال الكاتب في هذه الفقرة ـ «العالم مُعطى، وأن صيرورة الطبيعة تتّبع خطّا في هيئة متوالية، يمكن ترسّم آثارها التي تتبدّى في هيئة مجموعة من الترابطات المتعالقة، أو مجموعة من العناصر التي تتصل في ما بينها بوشائج زمنية، أو سببية، أو عكسية، أو تراكمية».

---

(١) نفسه، ص ٣٠.

(٢) نفسه، ص ص ٣٠ و٣١.

ولن نزيدَ على ما قاله شيئا. إن الاتساق Cohésion هو وصف المؤتلف تركيبيا ودلاليا، وقوانينه معروفة وثابتة «حيثُ السّلسلة الواحدة من العناصر، أو الأحداث لا تنقطع، وحلقاتها يُفضي بعضها إلى بعض، الشيء الذي يجعل من العالم سُلالات تتذكر انحدارها، ونموّها، باطمئنان». وعلينا أن نعترف أنّه وصف دقيق لمفهوم النص وكيفية عمل مفهوم الاتساق.

فيما الفقرة الثانية لا تصف إلا مفهوم الانسجام Cohérence، إن الحديث عن الانسجام لا يكونَ في وجود العناصر المؤتلفة بل المختلفة، إنه المفهوم الذي يعيدُ المُختلف إلى المؤتلف. إنه لوصف دقيق للخطاب أن نعرفه بقول الباحث في الفقرة الثانية التي حددنا: «نظام آخر يصيرُ فيه العالم والطبيعة مبنيين على الاكتشاف القائم على المصادفة؛ حيثُ ينتفي التتابع، ويحضر التراكم، والتشتت، والقطائع، والتضافر، وتتأسس سلاسل يحكمها التشظي. فيفقدُ كلٌّ مركزيته، لتصير الهوامش أساسية».

خذْ مفهومي اللغة والكلام عند دو سوسير وقارن بين ما قلناه في الشقّ المتعلّق بالمفاهيم والفقرتين اللتين حددناهما. وخُذْ مثلاً ثنائية القصة والخطاب اللتي يستعملها الشعريون في نظرية السّرد، واللتي أصررنا على إدراجها في الشق المتعلّق بالمفاهيم رغم أنّها قد تبدو نشازا ومقحمين في هذا البحث. إنَّ القصة مادةٌ، والخطاب لعبٌ حرٌّ في هذه المادة، واللغة مادةٌ، والكلام لعبٌ فردي في هذه المادة. ولنمثل لأحداث سردية بالشكل التالي:

- مستوى القصة: ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

- مستوى الخطاب: ١ ٥ ٢ ٣ ٤ ٦

فعند إبداع خطاب سردي يمكن أن نتلاعب في أحداث القصّة كما نشاء، ونترك للقارئ إعادة ترتيب هذه المادة أي إضفاء الانسجام عليها.

لنأخذ مثالين ولنطبق عليهما الاتساق والانسجام على التوالي:

(١) زيدٌ لاعبٌ ماهرٌ. سيكونُ معنا في الفريق.

(٢) زيدٌ تلميذٌ ذكي جدّا. لقد حصل على نقطةٍ واحدةٍ من عشرين.

سنلاحظ أنّ الجملتين في المثال (١) مؤتلفتان تركيبيا ودلاليا، وهناكَ تعلق دلالي بين «لاعب» و«فريق» من جهة، وبين «ماهر» وسيكون معنا من جهة أخرى.

أما المثال (٢) فهو متناقض عند الوهلة الأولى، فهناك سبب يؤدّي إلى نتيجة معاكسة. لكنّ معرفتنا بالبلاغة تقدّم لنا مفهوم السّخرية البلاغية. وعليه فإننا نؤول الجملة الأولى لتكونَ مؤتلفة مع الجملة الثانية. ومن ثمة فإنّنا نعطي مساحة للقارئ، ونُشركه ليقومُ بإضفاء الانسجام على الخطاب.

في المثال الأول لا يمكن أن نتحدّث إلا عن الاتساق والترابط، وفي المثال الثاني لا يمكن إلا الحديث عن الانسجام.

يضيف الباحث مباشرة: «قد يكونُ الانسجام وارداً بالنسبة إلى الفكر الكلاسيكي والفكر الذي يقام على الامتداد كما تصوّره ديكارت خاصية للمادة؛ حيث التتابع والاستمرار صفتان تلازمان الوجود وتحدّدان طبيعته، لكن ما يكادُ يهيمن في الفكر المعاصر هو الميل إلى التنافر والتعدّد والتداخل، بما سيتتبعه ذلك من اتباع لمنطق تعدد القيم»[1].

هذه الفقرة يمكن أن نناقشها كلّا وتفصيلا. كلّا بأن نقارنها بأفكار لجان كوهن من الكتاب موضوع دراستنا، يقول: «يمثل الشعر الكلاسيكي [...] نموذج الخطاب المنسجم. الوصل النحوي هنا يربط دائماً يبن الكلمات المنسجمة منطقيا. وكل الأمثلة من الجمل الموصولة التي تمَّ إحصاؤها لا يمكن الطعنُ فيها من هذه الزاوية»[2].

---

(١) نفسه، ص ٣١.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

«ابتداءً من الرومانسية بدأ الشّعر العظيم باستعمال الانقطاع كمقوّم دائم الحضور. لقد لاحظ فاليري ذلك قائلاً: (لقد قرّرت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصّة. إنّ جوهر الرومانسية يكمنُ في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار) [...] بهذا لم يتجرأ الكلاسيكيون أبداً على استعمال الانقطاع. وعلى عكس ذلك. لقد تجرّأ الرومانسيون على تكسير هذا التسلسل في الخطاب ولو بطريقة مُلطّفة جدّا»[1].

بالنسبة للتفصيل، لنأخذ كل الكلمات المفاتيح في الفقرة ولنناقشها كل واحدة على حدة. بالنسبة للفكر يقول كوهن في هذا الصدد: «والكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسة في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل»[2]. كما يتحدث عن هذه النقطة المتعلقة بالفكر في الشعر الجديد في مواطن كثيرة من كتابه المذكور. وبالنسبة للفكر الكلاسيكي، فقد تحدّث عنه جان كوهن في الفقرة السابقة حيثُ قال: «يمثل الشعر الكلاسيكي [...] نموذج الخطاب المنسجم»[3]، أو بالأحرى المتسق والمترابط؛ فالانسجام من اختصاص المتلقي وليسَ الخطاب. وهكذا فكوهن يفرق بين المرحلتين اللتين تحدّث عنهما عبد الرحيم جيران. أمّا عن المادة، فقد خصص كوهن جزءا من كتابه للحديث عن ثنائية (شكل/ مادة) وقد فصلنا فيهما القول على أساس لساني. كذلك يتحدث الشعريون عن القصة كمادة وعن الخطاب على شكل يستمدّ هويته وقيمته من التغيّر الدائم والمراوغة، فالتتابع والاستمرار صفتان تلازمان المادة القصصية في الوجود الطبيعي والحياة اليومية، لكنْ ما إن ندخل إلى نطاق الخطاب يميلُ المبدع إلى التنافر والتعدّد والتداخل اللذان تحدّث عنهما الباحث. وصرنا اليوم نلاحظ الرواية، على سبيل المثال، تميل إلى تقنية التشظي mise en abyme، وهي تقنية شعرية وجمالية، فتترك للمتلقي فرصة إعادة ترتيب المادة بعد انتهائه من القراءة،

---

(١) ب. ل. ش.، ص ص ١٦٢ و١٦٣.

(٢) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٦١.

في حينِ كانت الرواية الكلاسية، رواية نجيب محفوظ مثلا، تحافظ على السير الخطّي للأحداث من البداية إلى النهاية مع وجود بعض الاسترجاعات والاستباقات الطفيفة، هذا ينطبق على روايتي بداية ونهاية وأولاد حارتنا اللتين قرأتهما له.

بالنسبة للتنافر هو الآخر، فهو كلمة تكرّرت كثيراً في كتاب جان كوهن في إطار الحديث عن الانزياح مفهوم نظريته المركزي. كذلك التداخل، قد تحدث عنه كوهن واعتبره من سمات الانزياح والإبداع، وقدّم مثالاً رائعاً لفيكتور هيغو:

كانت روث تفكّر وبوز يحلم؛ العشب كانَ أسودَ

وعلق عليه بقوله: «إنَّ تدخل الطبيعة، غير المشروع والمباغت، في الدراما الإنسانية لهو أحدُ الأشكال الأكثر شيوعاً في تحقيق الانقطاع»[1].

ونعود إلى الفقرة السّابقة للباحث حيث قال: «لكنَّ هذين المفهومين يفقدان مبرّرهما، بمُجرّد الخروج من إسار هذا النظام المعرفي إلى نظام آخر يصيرُ فيه العالم والطبيعة مبنيين على الاكتشاف القائم على المصادفة»[2]. لكي نتحدث عن الاكتشاف القائم على المصادفة، وهو أمر لم يُغفله جان كوهن في إطار تناوله لانسجام الخطاب الشعري، فقال: إن «الكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسة في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل. وفي جميع الأحوال، سواءٌ في الإسناد أم في الوصل فإن السريالية تجدُ نوعاً من الوحدة المتسامية في المستوى المتعالي على الواقع. إن بروتُون يسْلم القيادة لهذه **الصدفة الموضوعية**، أي لمبدإ فوق الطبيعة، لكي تعلّل التلاقي بين الوقائع الاعتباطية في الصدفة الشّعرية التي تفرزها الكتابة العفوية»[3].

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٦٥.

(٢) سراب النظرية، ص ص ٣٠ و٣١.

(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

ولنناقش فقرة أخرى مغايرة لمنظورنا في لسانيات النص وتحليل الخطاب ولمنظور جان كوهن. يتابع جيران: «هذا إلى جانب آخر له أهميته ويتمثل في تصوّر الذات القابع خلف مظهري الاتساق والانسجام؛ حيثُ هي مؤسّسة على مفهوم الماهية الثابت وعلى وحدة تتعرف نفسها على الدوام في استقرار هويّة المعنى وعدم خضوعه للصيرورة التي تُربك نسقية الرؤية إلى العالم بوصفه ممتلئاً لا يتهدده الفراغ»[١]. وهذا الكلام قد ينطبق فقط على الاتساق وليسَ على الانسجام. في حين أنَّ نظرية جان كوهن في الشعرية البنيوية تتأسس على مفهوم الانزياح الذي يقوم على التكسير الدائم للمعيار. غير أنَّ «الشعرية تنبثق من المعنى»[٢] وكل عمل في هذا الوجود له معنى، إنَّ عملاً عشوائياً واعتباطيا لهو الجنونُ بعينه. لذلك فإنّ الشعرية قائمة على «هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى إلى المعنى»[٣].

إننا ننظر إلى القصيدة الشعرية، كما الإبداع عموماً، على أنّها «كيمياء الفعل التي تحدث عنها رامبو تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»[٤]، إذن فجوهر الإبداع هو الانسجام الذي يُضفيه القارئ على الخطاب والروابط الخفية التي يجمع بها بين عناصر مختلفة لا توجد مترابطة في العالم الواقعي. وكم هي جميلة كلمة الكيمياء التي تحدث عنها كوهن، ونحنُ نعلمُ أنَّ الانسجام مفهومٌ مُستجلب من علم الكيمياء.

وينتقل الباحث إلى الحديث عن دور القارئ في مفهوم الانسجام، يقول: «ولا يمكن إغفال مشكلة رئيسة أخرى في تناول مفهوم الانسجام وتتمثل في تجاهل مكون

(١) المرجع السابق، ص ٣١.
(٢) الكلام السامي، ص ١٦٤.
(٣) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.
(٤) ب. ل. ش.، ص ١١٣.

القارئ الذي يعدّ حاسماً، لا في فهم النصّ وتأويله فحسب، بل أيضاً في بنائه»[1]. والواقع أنَّ للقارئ دورا مركزيا في بناء الانسجام، بل إن الانسجام موكول إلى القارئ/ المتلقي، فإنَّ مُنظري لسانيات النص وتحليل الخطاب يجمعون على أن «ليس الانسجام، في النهاية، خاصية لسانية للملفوظات، لكنه نتاج نشاط تأويلي.»[2] ولا يملك الخطاب في ذاته مقومات انسجامه، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات. وكل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح[3].

أمّا جان كوهن فنظرية الانزياح عنده قائمة على القارئ ودوره في بناء المعنى، ويؤكد دائماً على عدم مصادرة حقه في الفهم، فيرى أنّه «ينبغي للخطاب، أي خطاب، أن يكونَ قابلاً للفهم»[4]، وقابلية الفهم عنده «بمعنى توفّر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقّي»[5]. ويضيف «لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكونَ تفكيك الرسالة ممكناً»[6]. ويؤكّد فوق هذا على وجود شعرية للتلقي توازي شعرية الخطاب: «لكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكونَ مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إنّ الشّعرنة عمليّة ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[7].

ولنُعِدْ صياغة بعض الأفكار صياغةً يتطلّبها السياق الذي نتحدث فيه، وإذا تكرر

---

(١) سراب النظرية، ص ص ٣١ و٣٢.

(٢) Jean michel ADAM, *Eléments de linguistique textuelle*, op. cit., p 111.

(٣) محمد خطابي، ص ٥٢.

(٤) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

(٥) ب. ل. ش.، ص ١٠١.

(٦) ب. ل. ش.، ص ص ١٠١ و١٠٢.

(٧) ب. ل. ش.، ص ١٧٣.

بعضها فمن باب وذكْرٌ. إنَّ النصّ بنية مثاليةٌ، أيْ بنية لما يُفترضُ أن يكونَ، بخضوعها لنظام اللغة. واللانصّ هو اللانظام، وبالتالي فهو لا بنية، أو بنية لا تحيلُ على نظامٍ متعارفٍ عليه، أو تحيل على لا شيء، وتبقى في نطاق اللامعقول. إنَّ مسألة النص ليست مسألة بسيطة. نستطيع القول إنَّ مسألة النصّ هي مسألة العقل والفكر والإنسان في نهاية المطاف. إلغاء مقولة النصّ هو إلغاء للعقل والفكر، وبالتالي إلغاء الإنسان. «ولطالما أكّد لنا علماء النّفس أنه لا يوجد فكر بدون لغة، وأنَّ اللغة ليست لباساً للفكر، ولكنّها الجسدُ نفسُهُ»[1]، هذا كلام جان كوهن الذي احتج هذا البحث بكلامه كثيراً.

إنَّ تشتت النص يعني تشتت الفكر أو عبقريته في الوقت نفسه. وإذا كانَ النصّ على المألوف نصفه بالاتساق، أما إذا كانَ مُشتتا فالمسؤول عن إضفاء الانسجام عليه هو المتلقي، وما محلّل الخطاب إلا متلقّ خبير ومتمرّس. والمسؤول هو المتلقي، لأنَّ تحليل الخطاب لا يقيّم النصوص بقدر ما يسعى جاهداً إلى فهمها، ويحاول وضع نظرية لفهم طريقة اشتغال مختلف الخطابات. إنه يتعامل مع المُنتج الإنساني الدينامي والمتغير باستمرار ولا يضع القواعد المعيارية.

غالباً ما يقترن مفهوم الاتساق بالنصوص البسيطة لأنَّ منتجيها عاديون يرومونَ من خلالها التواصل المتعلق بأمور الحياة المادية، وكذلك النّصوص غير الأدبية، خاصة العلمية منها، ويهدف من خلالها منتجوها إلى إيصال أفكارهم بكلّ وضوح وسهولة عبرَ تنظيم الخطاب وترتيبه وتدرّجه ووحدته الموضوعية.

أما الانسجام فهو مفهوم حاضر حتى وإن لم يكن في الخطاب أية علاقات نحوية أو دلالية، حتى وإنْ كانَ كلمات مبعثرة. ويحضِرُ بكثرة في الخطابات الإبداعية التي تنزاح عن طرق التعبير المعيارية. وينطلقُ من فرضية أنَّ كل خطاب حاملٌ لمعنى. فلا يحتاجُ الاتساق إلا إلى كفاءة لغوية ومعرفة بالمعجم، بينما الانسجام هو عملٌ إبداعي

---

(١) ب. ل. ش.، ص ٣٣.

على مستوى التلقّي يحتاج إلى جهد كبيرٍ ومعرفة جملة من المبادئ والقيام بمجموعة من العمليات.

٢. وضوح الرؤية

يستعرض هذا الجزء البديل المطروح لما سبق، وهو تجربة واعية في قراءة الخطاب الشعري تقومُ على القراءة النصية، ليُمني العيد، من كتابها «في القول الشّعري» الصادر سنة ١٩٨٧، أي قبلَ كتاب محمد خطابي ودراسته اللسانية النصية لقصيدة أدونيس.

يُمنى العيد باحثة لُبنانية ذات مرجعية لسانية بنيوية، لم تعلن في بداية الكتاب عن انتمائها إلى لسانيات النصّ، ولكن ما دامت قد قدمت فرشا نظريّا للثنائيات اللسانية فهي تنتمي إلى اللسانيات بصفة عامة وتتفق مرجعيتها مع مرجعية هذا البحث، سواءٌ فيما يتعلق باللسانيات النصية أو الشعرية اللسانية.

ما يهُم هذا الجزءَ من البحث، هو تناولها لمسألة الاتساق والانسجام في النص الشعري وعملها التطبيقي على اتجاهين:

● **الاتجاه الأول:** «يفكك اللغة الجامدة ويكسر نظامها الترميزي، الشعري طبعاً، لكنه يبني نظاماً آخر، عالماً شعريّا بديلاً، عالماً ينتمي إلى زمن حاضر، زمن متّسق، واسعٍ، تنهض معه زاوية الرؤية بعيداً عن هذا الحد الصّراعي أحيانا، وتقترب منهُ أحياناً أخرى. يتكشّفُ توجّه الكلام الشّعري حيناً ويختفي حيناً آخر. تبرز المرسلة في الواجهة أو تختفي، تتضح أو تتماهى، تقول مباشرة أو تقولُ إيحاءً.

مثل هذه النصوص الشّعرية لها بنية عالم متماسك، مشدودة إلى القول فيه، وهي، بحكم هذا التماسك، قادرة على إحالة القارئ على ما تقولُ، على دعوته إلى عالمها المتخيل، كما أنها تخوله إمكانية بناء هذا العالم أو إعادة بنائه في متخيّله أيضاً.

التواصل مع هذه النّصوص متفاوت السّهولة، لكنه ممكن بحكم وجود مقومات له. إنّ التواصل هنا مسألة مرتبطة بمعرفة النظام الترميزي الجديد»[1].

يمكن تلخيص ما سبق في مفاهيم تتعلّق بلسانيات النص، باقتضاب شديد يقومُ انسجام الخطاب الشّعري في هذا الاتجاه على: معرفة المتلقي بقوانين الشعر وبهذا الاتجاه وطريقته في التعبير، التميز بين دلالة الإيحاء ودلالة المطابقة، المعرفة الخلفية.

اشتغلت الباحثة على نصوص شعرية، النص الأول منها هو مقطع من القصيدة الرّائعة (الوقت) لأدونيس، باعتباره نصّا لا يحتاجُ في إعادة بنائه إلى مجهود كبير من القارئ. هذه القصيدة نفسُها طبّق عليها الباحث سامح الرواشدة مقولتي الاتساق والانسجام، وخلص إلى نتيجة: «يفتقر هذا النصّ إلى الاتساق التامّ، ونقصته عناصرُ كثيرةٌ، وبني في معظمه على الانقطاع والتشتت، تأتّى ذلكَ من حيرة النفس أمامَ حجم التحدّي الذي تواجهه، وتعدّد الإشكالات التي تعصف بها. وتعدّد احتمالات الخطر، ولهذا فإنّني سأستعين ببعض آليات الانسجام التي تخدم التأويل وتربط بين عناصر تبدو مفكّكة»[2].

ـ مقطع قصيدة (الوقت) لأدونيس:

آخِرُ العَهْدِ الذي أمطَرَ سِجّيلاً يُلاقي

أوّلَ العهدِ الذي يُمطِرُ نفْطًا

وإلهُ النَّخْلِ، يجثو

لإلهٍ من حديدٍ،

وأنا بين الإلهينِ الدّمُ المسفوحُ والقافلةُ المنكفِئَهْ

---

(١) في القول الشّعري، ص ص٢٨ و٢٩.

(٢) سامح الرواشدة، في الأفق الأدونيسي: دراسة في تحليل الخطاب الشعري، دار أزمنة، عمّان، ط١، ٢٠٠٦، ص ٤١.

أَتَقَرّى نارِيَ المنطفئة

وأرَى كيف أُداري

موتيَ الجامحَ في صحرائِه،

وأقولُ الكونُ ما ينسجُهُ حُلْميَ.. / تَنْحلُّ الخيوطْ

وأرى نفسيَ في مَهْوى وأَسْترسل في ليلِ الهبوطْ

وأرى الأشياء دولاب دخان، وأرى العالم صيداً:

مدتّ المائدة/ الأجساد بقلٌ والمواعينُ رؤوس

وقدمت الباحثة لهذا المقطع بقولها: «يتميز هذا النص بامتلاكه خصائص بنائية تخولنا قراءة عالمه الشعري. نرى إلى هذه الخصائص في علائق الجمل التي لا تنبني تركيباً أو تراصفاً، بل تنهض في سياق له منطقه الداخلي الخاصّ. سياق متماسك ومشدود إلى قول، إلى نطق يصوغه الشاعر»[1].

وقامت الباحثة بالكشف عن وحدات النص الأساس وامتحان ترابطها وانسجامها. لن نستعرض هنا التفاصيل كلها. المهم، قد خلصت في النهاية إلى أنّ «الشعر هنا له عالم متماسكٌ ينبض النصّ به، عالمٌ متخيّل تخلقه اللغة. إذ تنبني بما يحيلُ عليه، أو بما يحقّق حركته الداخلية المتسقة. وبالتالي بما يخوّل القارئ إعادة بناء هذا العالم المتخيّل»[2].

كما حلّلت الباحثة قصيدة بعنوان «جناز لصافي شعيتاني» لعباس بيضون:

هل يحقّ لرجل مثلي، لامرأة مثلي

أن تغطس على النجوم

وحبال القنّب

---

(١) في القول الشّعري، ص ٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.

والأسماك

أن تجر الفُتات والدموع كحبّات قمح ناشفة

إلى المأوى

حيث أسعى كنملة تجوس كلمة، كلمة

مؤلفا ضخما

تحت الشمعدان الذي يهزُّ العالم

في أرجوحة الظلال المتقاربة

مسرعاً بألسنته العشرة كمسلات مسنونة

تخيط الأحاديث

والكراسي

وأعشاش الحشرات، والطيور

تعلّق حرفاً بحرف

ونقطة بنقطة

هذه العين التي تغزل

كلسان الشمعة

جملة طويلة كغطاء

على نقالة الموتى.

تقول يمنى العيد: «يبدو النص، للوهلة الأولى، مفككا وتحملنا القراءة السريعة أن نسأل:

ما علاقة الغطس على النجوم، بجر الفتات بالشمعدان، بخياطة الأحاديث، بتعليق حرف بحرف..؟ وما معنى أن ينعكس اتجاه السّطح: فيصير الغطس الذي هو باتجاه الأسفل، غطساً باتجاه النجوم؟ وما علاقة كل ذلك بالموت... بكون القصيدة مرثية؟

لكن يمكن للقراءة المتأنية، القراءة التي تحاول أن تلتقط الخيط الداخلي لعالم النصّ، أن تصل إلى رؤية ما يوحّد، أو ما يربط بين تبعثرات النّص، أو بينَ تفاصيل العدة المحتشدة فيه. أي يمكن لمثل هذه القراءة أن تصل إلى رؤية عالم للنّص له تماسكه، عالم ينهض بقول له، فتلتقي عند هذا القول، وبهذه التفاصيل العدة، يتلملم التبعثر ولا يعودُ المنتشر مجانيا... وبذلك نرى إلى النص كنص حامل لمقومات التواصل معه رغم ما يسمّ صياغاته الشّعرية من انزياح واسع»[1].

ويمكن للقارئ أن يرجع إلى كتاب يمنى العيد وأن يتتبع إجراءات الباحثة في تأويل القصيدة ولم شتاتها.

لمْ تحاكم الباحثة هذا النص من منظور لساني صوري، رغم مرجعيتها اللسانية البنيوية، ورأت في هذا الشتات إبداعا. وقامت بقراءته كما هو، بواسطة عدتها اللسانية البنيوية، وأضفت الانسجام عليه في النهاية بواسطة كفاءتها التحليلية التأويلية.

● **الاتجاه الثاني:**

النص الشّعري في هذا الاتجاه «لا ينبني، أو أنه لا يريدُ أن يبني عالَمه الموحَّد، بل يتوخى، باستمرار، أن يكسر انتظام السياق فيه، وأن يبعثر المضمون ويفقده اتساقه. وهو من أجل ذلك يخلق تقنياته، وبالتالي نمط صياغته الشّعرية الخاصة.

ولعلّ أبرز ما يمكن أن نلاحظه من هذه التقنيات يكمن في بناء ـ أو شبه جمل أو أسماء منفردة ـ لا يحيلُ بعضها على البعض الآخر لغويا ودلاليا. جمل تبدو مستقلة،

---

(١) في القول الشعري، ص ٣٦.

قائمة بذاتها كعالم، متحررة من روابط الإحالة اللغوية، كالضمائر وأدوات العطف تتجاوز أكثر مما تتوالى. وهي بهذا التجاور توسّع دائرة انتشارها رافضة أن تترابط كحلقات وتنمو كسلسلة»[1].

مع ذلك، حاولت يمنى العيد إضفاء الانسجام على قصيدة «الزرقاء» لشوقي أبو شقرا، ولم ترفض أية كتابة لمجرّد أنها غير متّسقة.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٠.

في الختام

حاول هذا البحث أن يحصرَ موضوعه قدر الإمكان وأن لا يضيع في تفاصيل كثيرة سواء في شعرية جان كوهن أو لسانيات النص وتحليل الخطاب، لأنَّ هدفه ـ الذي نتمنى أنّه اتضح ـ في شقه الأول؛ هو إبرازُ ما ظلَّ منسيّا من كتاب «بنية اللغة الشّعرية» الذي اختُزِل في جزئية صغيرة هي الانزياح على مستوى الجملة. أما شقّه الثاني؛ فهو التنبيه إلى وجود اقتراحات كثيرة من الشعرية، وهي متعدّدة اخترنا من بينها هذه المرة الشعرية اللسانية على أنّنا قد نعودُ بعمل آخر يتطرق إلى منظورات أخرى، ويتلخص اقتراح جان كوهن على صعيد الاتساق في أن الاتساق يجبُ أن يدرس، في الشّعر المعاصر خاصة، من زاوية شعرية جمالية؛ أي وجوب البحث عن مظاهر مقاومة الاتساق ومعاكسة طرق النثر في تركيب الجمل، أما على مستوى الانسجام؛ فقد اقترح جان كوهن مبادئ للانسجام وعمليات يمكن أخذها بعين الاعتبار إلى جانب إسهامات المنظورات الأخرى في تحليل الخطاب.

كما حاول أن يكونَ عملاً موجزاً وذا قيمة علمية، لأنَّ الفائدة ليست في التكرار لكن في إعادة القراءة والنقد الجدلي بهدف تصحيح مسار لسانيات النص الشّعري.

ولا يزعمُ هذا البحث أنه أحاط بكلّ شيءٍ في كتاب «بنية اللغة الشّعرية» لجان كوهن، بل إنه يأمل أن يكونَ البداية الصحيحة لإعادة قراءة هذا الكتاب وإعادة النظر في لسانيات النصّ الأدبي وشعريته، وتطويرها. ولم يرض هذا البحث، منذ أنْ كانَ فكرةً، أن يكونَ تحصيل حاصل وإنما مرجعاً يثري المكتبة العربية.

قامَ هذا العمل، بشكل أساسي، بإعادة قراءة كتاب «بنية اللغة الشّعرية» قراءة

عميقة ومتفحّصة من منظور لسانيات النصّ، فهوَ محور العمل كلّه. وهذه القراءة ليسَت قراءة لذاته وفي ذاته فحسب، إنما كي نعيدَ ترتيب نظرتنا إلى شعرية القصيدة وانسجام الخطاب الشعري واتساقه خاصّة.

إنّ جزءا مهمّاً من كتاب «بنية اللغة الشّعرية» موضوعه لسانيات النص وانسجام الخطاب الشعريّ لكن من منطلقات شعرية لسانية خالصة، ليسَ هذا إسقاطا منّا أو لويا لعنق الكتاب لكنه حقيقة. لقد ارتكز جان كوهن على أسس لسانية خالصة لتأسيس نظريته، وبهذا يكون رائداً وسباقا في مجال لسانيات النص وانسجام الخطاب. وبهذا يكشف عملنا جانباً آخر قويّا من هذا المرجع الأساس في الشعرية وتحليل الخطاب الشعري.

لا تُعنى الشعرية اللسانية، ولا اللسانيات أو لسانيات النص، بتقديم نماذج معيارية. إنَّهما يقومان بالوصف فقط. وبناء عليه، فهناك طرقٌ كثيرةٌ يمكنُ أن يتحقق بها الاتساق والترابط، أو خرقهما، تُبقي المجال مفتوحاً للبحث والتحليل. وهناكَ عمليات أخرى للانسجام ممكنة أيضا، وبعض هذا راجع إلى عمل كوهن الذي لم يدرس «إلا عينة صغيرة من الصّور هيَ، بدون شك، أهمّ الصور المعهودة وأبعدها انتشاراً. ولكنها مع ذلكَ لا تمثل إلا جزءاً من الصور الممكنة»[1]. من هذا المنطلق، وجب تناول الاتساق في الشّعر المعاصر خاصة من منظور شعري جمالي، أي؛ من حيث مقاومته لقواعد الاتساق أو نحوه طرقاً جديدة في بنائه. ووجب تناول هروب الدلالة كذلك من ناحية جمالية؛ فهو يستفزّ المتلقي ويتيح لهُ فرصة المشاركة في بناء انسجام الخطاب.

إن الاتساق والانسجام مفهومان ناجعان لمقاربة مختلف النصوص الشعرية على تعدد اتجاهاتها، والنصوص الأدبية عامّة. والخلل لا يوجدُ في المفهومين، إذ هما مبدآن مطلقان وأنطولوجيان، إنّما الخلل في تطبيقهما بشكل متعسّف وغير واعٍ بطبيعة الخطاب الشّعري.

---

(١) ب. ل. ش.، ص ١٩٢.

قائمة المصادر والمراجع

- المراجع والمصادر بالعربية:

- القرآن الكريم.

- ابن منظور جمال الدين، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، دت.

- إسكندر يوسف، **اتجاهات الشّعرية الحديثة: الأصول والمقولات**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

- إسماعيلي علوي عبد السلام، «التلفظ والإنجاز»، **فكر ونقد، المغرب**، ع٥٨، **أبريل ٢٠٠٤**.

- أوكان عمر، **اللغة والخطاب**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١.

- إيكو أمبيرتو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٣، ٢٠١٦.

- براون جيليان ويول جورج، **تحليل الخطاب**، ت. محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧.

- البعزاتي بناصر، «مفهوم الإبدال (البراديم)»، ضمن: **المفاهيم تكونها وسيرورتها**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ٢٠٠٠.

- بندحمان جمال، **الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري: التشعب والانسجام**، Top Edition، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٩.

- بنيس محمد، «بيان الكتابة»، **الثقافة الجديدة**، المغرب، ع١٩، ١ يناير ١٩٨١.

- التجديتي نزار، «نظرية الانزياح عند جان كوهن»، **مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية**، المغرب، ع١، خريف ١٩٨٧.

ـ تليمة عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧.
ـ تودروف تزفيتان، **الشعرية**، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
ـ ثعلب أحمد بن يحيى، **مجالس ثعلب**، تح. عبد السلام محمد هارون، ق١، دار المعارف، مصر، ط٢.
ـ الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ٢٠٠١.
ـ الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ت. محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت.
ـ جنيت جيرار، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ت. محمد معتصم ومحمد حلي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
ـ جونثان كالر، **النظرية الأدبية**، ت. رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.
ـ الجويطي عبد الكريم، **المغاربة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ٢٠١٦.
ـ جيران عبد الرحيم، **سراب النظرية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٣.
ـ جيني لورون، **استراتيجية الشكل: نظرية التناص في الثقافة العالمية**، ت. نور الدين محقق، دال، دمشق، ط١، ٢٠١٥.
ـ خطابي محمد، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط ٢، ٢٠٠٦.
ـ الددة عباس رشيد، **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
ـ درويش محمود، **أثر الفراشة**، رياض الريس، لبنان، ط١، ٢٠٠٨.
ـ درويش محمود، **كزهر اللوز أو أبعد**، الأهلية، عمان، ٢٠١٣.

ـ درويش محمود، **لماذا تركتَ الحصان وحيداً**، الأهلية، عمان، ٢٠١٤.
ـ دي سوسير فردينان، **دروس في الألسنية العامة**، ت. محمد الشاوش وآخَرين، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥.
ـ ديبوجراند روبرت، **النص والخطاب والإجراء**، ت.تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨.
ـ الرواشدة سامح، **في الأفق الأدونيسي: دراسة في تحليل الخطاب الشعري**، دار أزمنة، عمّان، ط١، ٢٠٠٦.
ـ الروبي ألفت كمال، «اللغة المعيارية واللغة الشّعرية»، **فصول مجلة النقد الأدبي**، مصر، ع١، ١ يناير ١٩٨٤.
ـ الزناد الأزهر، **نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣.
ـ شارودو باتريك، «الحجاج وأشكال التأثير»، ت. ربيعة العربي، ضمن **الحجاج والاستدلال الحجاجي: دراسات في البلاغة الجديدة**، إشراف حافظ إسماعيلي علوي، دار ورد، الأردن، ٢٠١١.
ـ الشاطبي إبراهيم بن موسى، **الموافقات في أصول الشّريعة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
ـ صولة عبد الله، «كتاب الأيام لطه حسين: خطابا حجاجيا»، ضمن **أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص**، كلية الآداب، منوبة ـ تونس، أبريل ١٩٩١.
ـ العبد محمد سليمان، **النص والخطاب والاتصال**، ط١، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥.
ـ العربي ربيعة، «الحد بين النص والخطاب»، **مجلة علامات**، المغرب، ع ٣٣، ١ يناير ٢٠١٠.
ـ العزاوي أبو بكر، «الحجاج والمعنى الحجاجي»، في **التحاجج: طبيعته ومجالاته ووظائفه**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الرباط، تنسيق حمو النقاري، ط١، ٢٠٠٦.

ـ العمري محمد، «البنية الإيقاعية للشعر الكويتي»، ضمن: **الأدب الكويتي خلال نصف قرن ١٩٥٠ - ٢٠٠٠**، ج١، دولة الكويت، ٢٠٠٨.

ـ العيد يمنى، **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

ـ فان دايك تون، «النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص»، ت. محمد العمري، ضمن: **نظرية الأدب في القرن العشرين**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

ـ فرج حسام أحمد، **نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٣، ٢٠١٨.

ـ القاسم سميح، **ديوان سميح القاسم**، دار العودة بيروت، ط١٩٨٧.

ـ القاسمي محمد، «بين البلاغة والأسلوبية: نظرية الانزياح بين كوهن وخصومه»، **مجلة المصباحية**، سلسلة اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس ـ فاس، المغرب، ع١، ١٩٩٥.

ـ القاضي محمد وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي، تونس، ودور نشر أخرى، ط١، ٢٠١٠.

ـ كلايف بل، **الفنّ**، ت. عادل مصطفى، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.

ـ كوهن جان، **الكلام السامي: نظرية في الشعرية**، ت. محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

ـ كوهن جان، **بنية اللغة الشعرية**، ت. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

ـ لينكه انجليكا ونوسباور ماركوس، «التناص: ملحوظات لغوية حول مفهوم للنصّ خاص بالأدب»، في: **علم لغة النصّ، نحو آفاق جديدة**، ت. حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

ـ الماغوط محمد، **شرق عدن .. غرب الله: نصوص جديدة**، دار المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٥.

ـ المتوكل أحمد، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: **بنية الخطاب من النص إلى الجملة**، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠٠١.

- المجاطي أحمد، **ديوان الفروسية**، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، المغرب، ط١، ١٩٨٧.
- مطر أحمد، **لافتات ٥**، ط١، يوليوز ١٩٩٤، لندن.
- مفتاح محمد، **التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- مفتاح محمد، **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط٢، ٢٠١٠.
- مفتاح محمد، **دينامية النص: تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- ياكبسون رومان، **قضايا الشّعرية**، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

- المراجع والمصادر بالعربية:

- Adam J.M, Éléments de linguistique textuelle (théories et pratiques de l'analyse textuelle), Liege, Mardage, 1990.
- Anscombre Jean-Claude et Ducrot Oswald, L'argumentation dans la langue, 3ème éd, Liège, Mardaga.
- Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale, t2, Paris, GALIMARD, 1974.
- Carter-Thomas Shirley, La coherence textuelle: Pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, Paris, L'hartmman, 2000.
- CASSIN Barbara. universalis/discours.
- Charolles Michel, «Introduction aux problèmes de la cohérence des textes (Approche théorique et étude des pratiques pédagogiques)», Langue française, N.1978 ,38 .

- Chatman Seymour, Story and discourse: Narrative structure in fiction and film, New York, Cornel Unversity Press, 1980.
- Cohen Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.
- Emberto Eco, Lector in fabula, Grasset, Paris, 1985.
- Enkvist, N.E. "Seven Problems in the Study of Coherence and Interpretability.» In U. Connor and A.M. Johns, eds. Coherence in Writing: Research and Pedagogical Perspectives. Alexandria, Virginia: TESOL, 1990.
- Giora Rachel, « Notes towards a Theory of Text Coherence », Poetics Today, Vol. 6, No. 4. 1985.
- Harris Zellig, « Analyse de discours », Tard. Françoise Dubois-Charlier, Language , Vol. 04, N.1, 1969.
- Harris Zellig, « discourse analysis », P1: 30, Language, Vol. .28 N.1952 ,1 .
- Hoek Leo H., La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Berlin, De Gruyter,1981 .
- Maingueneau Dominique, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Nathan, 2000.
- Maingueneau Dominique, *Initiation aux methodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1979.
- Moeschler Jacques et Reboul Anne, Pragmatique du discours: De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours, Bordas, Paris, 1986.
- Orecchioni Catherine Kerbrat, *La Connotation*, éd. Presses Universitaires de Lyon, 1977
- Otten Michel, « sémiologie de la lecture », in: *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*, M. Delcroix et F. Hallayn (éds), Paris – Gembloux, Duculot, 1987.

- Thibaudeau Victor, *Principes de logique: définition, énonciation, raisonnement*, éd. les presses de l'université Laval, 2006.
- Todorov Tzfetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* ,Vol. .08 N.1966 ,1 .
- Varga Aron Kibédi, *Discours, récit, image*, Mardaga, Liege – Bruxelles, 1989.

فهرس المحتويات

مقدّمة ٧

الفصل الأول: سيرورة المفاهيم ١١

الفصل الثاني: الشعرية اللسانية عند جان كوهن ٣١

الفصل الثالث: المسألة الشّعرية. ٤٥

الفصل الرابع: اتساق النص الشعري وترابطه من منظور جان كوهن. ٥٥

الفصل الخامس: مبادئ الانسجام وخصائص الخطاب. ٧٩

الفصل السادس: عمليات الانسجام ١٠٥

الفصل السّابع: لسانيات النص عند جان كوهن. ١٣١

الفصل الثامن: عناصر أخرى لاتساق الخطاب الشّعري وانسجامه. ١٤٥

الفصل التاسع: قراءات ومناقشات. ١٦٣

في الختام ١٨٥

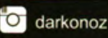
قائمة المصادر والمراجع ١٨٧

الشعريّة وَانسِجامُ الخِطاب

لسانيّاتُ النَصّ وشِعريَةُ جان كوهن

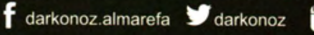
إننا إذا ألقينا نظرة على الأمثلة التي تقدمها الكتب التقليدية في لسانيات النص، وتشرح بواسطتها اتساق النّص وانسجام الخطاب، نجدها أمثلة من اللغة المعيارية وُصولاً إلى اليومية المتداولة. لكنْ أين نحنُ من اللغة الشّعرية؟ وإذا ألقينا نظرة على الدراسات التي قامت بدراسة الاتساق والانسجام في القصيدة نجدُ أنّها تطبّق الإجراءات نفسَها التي طبقتها لسانيات النصّ على نصوص وخطابات يومية مبتذلة، أليسَ في ذلك انتهاكاً لخصوصية اللغة الشّعرية وعدم مراعاةٍ لها؟

لقد سعى هذا الكتاب إلى وضع أسس للسانيات نص خاصة بالخطاب الشعري انطلاقاً من كتاب رائد في الشعرية الغربية هو "بنية اللغة الشعرية" لجان كوهن، نائياً عن المقاربات التقليدية التي بحثت في اتساق الخطاب الشعري وانسجامه بطريقة لا تتلاءم مع خصوصية هذا الخطاب المتميّز وبنيته النصية الفريدة. كما سعى هذا الكتاب جاهدا إلى بناء تعاريف رصينة لأهم ثنائيتين في لسانيات النص وتحليل الخطاب: النص والخطاب، الاتساق والانسجام.



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com





لوحة الغلاف: سمية حلبي (فلسطين)





ISBN 978 9957 74 813 5